Moralidades posmodernas

Jean-François Lyotard

Traducción de Agustín Izquierdo

tecnos

COLECCION METROPOLIS

Moralidades posmodernas

COLECCION METROPOLIS

Directores: JOSÉ JIMÉNEZ y RAFAEL ARGULLOL

Jean-François Lyotard

Moralidades posmodernas

Traducción de
Agustín Izquierdo

tecnos

Título original:
Moralités postmodernes

Cubierta de:
Joaquín Gallego

Impresión de cubierta:
Gráficas Molina

Creative Commons

© Éditions Galilée, 1993
© EDITORIAL TECNOS, S.A., 1996
Juan Ignacio Luca de Tena 15 - 28027 Madrid
ISBN: 84-309-2817-O

Depósito Legal: M- 9289 -1996

Printed in Spain. Impreso en España por Rigorma.
Pol. Ind. Alparrache. Navalcarnero (Madrid)

Al cabo de una pequeña historia, fábula o cuento, sainete, *exemplum*, la moralidad extrae una lección de conducta sin pretensión, local o temporal, enseguida olvidada. Las moralidades se oponen a menudo con facilidad. Juntas forman un rumor de máximas, una queja risueña: así va la vida.

Hoy la vida va deprisa. Volatiliza las moralidades. La futilidad es algo propio de lo posmoderno, tanto de la cosa como de la palabra. No impide que se planteen preguntas: ¿Cómo vivir? ¿Por qué? Respuestas diferidas. Como siempre, sin duda, pero esta vez parece que se sabe que la vida va en todos los sentidos.

¿Acaso se sabe esto? Se representa más bien. Como aficionado a la diversidad, uno anuncia, expone, disfruta todos los sentidos de la vida. La moralidad de las moralidades sería el placer «estético».

Quince notas, pues, sobre la estetización posmoderna. Y contra ella: no se acaba con el problema de la vida por asignarla al artificio.

Índice

VERBORREAS ..... *Pág.* 11

1. Marie en Japón 13
2. Zona 21
3. Paradoja sobre el grafista 31
4. ¿Interesante? 41

FANTASÍAS DEL SISTEMA 51

5. Muro, golfo, sistema 53
6. Una fábula posmoderna 63
7. «La tierra no tiene senderos por sí misma» 75

ENCUBRIMIENTOS 81

8. Línea general 83
9. Un extraño compañero 89
10. *Directions to servants* 105
11. Monumento de posibles 115

CRIPTAS 127

12. Sin saberlo 129
13. Íntimo es el terror 137
14. Música, mútica 149
15. *Anima minima* 161

Fuentes 171
Índice de nombres 173
Índice de conceptos 177

VERBORREAS

1. Marie en Japón

¿El *stream of cultural capital*? Pero sí soy yo, se dijo Marie, mirando girar el carrusel en Narita. Pequeño flujo, pero flujo. Cultural, por supuesto, me compran cultura. Capital también. No soy el propietario, bendito sea, ni el gerente. Una pequeña fuerza de trabajo cultural, que ellos explotan. Pero decentemente, con contrato —preciso— y firmé. No es un gran descubrimiento. Mitad asalariada, mitad artesana. Tú lo has querido. Recorres Europa, los continentes, aviones, fax, teléfonos, correo en las cuatro esquinas del mundo. Es duro, es duro. Es agradable, pero es duro. También hay que trabajar a pesar de todo, además. No se puede vender siempre la misma mercancía. Hay que inventar, leer, imaginar. Porque sin eso, no están contentos, dicen que los tomas por imbéciles. O que vas para abajo. Ya sabéis, Marie ya no tiene nada que decir. Al cubo de la basura.

Mientras la cosa vaya bien, hay una azafata (la veo, estoy seguro de que es ella la que llega) o un ayudante que va a recogeros en taxi al aeropuerto. Media hora en el hotel para reponeros. Algunas veces han sido dieciocho horas de vuelo sin parar. ¿Eh? Un cóctel y una cena, después la conferencia y una copa. Igual en todas las ciudades del mundo. A veces son inquietos, a veces entusiastas, o un poco malintencionados. A veces también, un amigo verdadero. Siempre sonriente, Marie, incluso si cuentas atentamente en tu *talk* historias siniestras. Puedo vender angustia, eso interesa, pero con amabilidad. Mañana, o pasado mañana, nos despedimos, nos besamos, nos hemos dado cheques aparte, libros, direcciones, volvemos a besarnos, hasta pronto, nos volvemos a ver, ¿eh?, el mundo es pequeño, saludos con la mano, breve melancolía, las maletas pasan por el detector. Hola, ¿es usted Keiko? Gracias por haber venido a buscarme. ¿Keiko es también un pequeño flujo de capital? Por supuesto. El chófer con guantes blancos nos mira a través del retrovisor mientras charlamos educadamente, con las cabezas apoyadas en los tapetes bordados, inmaculados. El taxi se hunde como un misil en las *highways* y en los nudos de las autopistas. Llegamos, voy a tener mi media hora. La habitación está en el piso 58 y todo va bien.

Marie se acuerda, en la ducha, de que su profesor les explicaba que el capital no es *time is money*, pero también *money is time*. El buen flujo llega el más rápido. El flujo excelente llega apenas ha salido. Llaman a esto el tiempo real o *live*, en la radio y en la tele. Pero lo mejor es anticipar la llegada del flujo, su «realización» antes de que llegue. Esto es la moneda de crédito. Es un tiempo almacenado, para gastar, antes que el tiempo real. Se gana tiempo, se toma prestado. Hay que comprar un *word processor*. Es increíble el tiempo que se gana. Pero, ¿la escritura? Escribes más deprisa, la maquetación, las notas, las correcciones. ¿Ves? Pobre Marie, no te enriquecerás, te gusta emborronar el papel, ¡qué le vamos a hacer! Eres un pequeño flujo lento. Te adelantarán pequeños flujos rápidos. Cultura expeditiva. Bastará con morir a tiempo antes de hacer el ridículo. Marie se dice que el pensamiento requiere tiempo, no hay nada que hacer. O en general lo que llaman estúpidamente la creación, lo que no se parece mucho a los flujos. Son más bien charcas, donde se chapotea. Eso no va ninguna parte, no es risueño, no comunica. ¿Te acuerdas de cómo trabaja Don? ¡Oh! ¿Sin atrincherarse, nada frailuno! Pero, a pesar de todo, en otro lugar. Los amigos van a verle en su agujero campestre. Los recibe con amabilidad. Le cuentan historias de artistas. No se llega a saber si eso le entra en la cabeza. No dice casi nada de su trabajo. Y luego, un día, exponen una serie de quince cuadros suyos de gran formato en una galería, o cincuenta dibujos. Conclusión, los verdaderos flujos son subterráneos, debajo de la tierra fluyen lentamente, forman capas y fuentes. No se sabe por dónde van a salir. Desconocida es su velocidad. Quisiera ser una bolsa subterránea llena de agua negra, fría, inmóvil.

Aún quedan diez minutos para que pase Keiko. Marie se maquilla. En lo relativo a ganar tiempo, las mujeres tenemos las de perder. Siempre hay una cabeza y un cuerpo que adecentar. Los hombres brillan con sólo pasarles un trapo. No es justo. Estoy contenta de mi conferencia. No van a entender nada. Es demasiado lacónica. Y demasiado elaborada. Se diría de Maurice. Demasiado francesa. O irlandesa. Va hacia el mínimal. Quieren buenos flujos límpidos. Explicar de dónde viene esto, adónde va. Una pequeña introducción. Se sitúa el punto en el contexto. Ernst ha sostenido eso, Dick ha objetado aquello, Ruth ha explicado que el problema está mal formulado: tratamiento falocrático. Y Ron, que todo el mundo continúa pensando al modo occidental, cuando hay otros. ¡Ah, los otros! Sólo tienen esto en la boca. La diferencia, la alteridad, el multiculturalismo. Es su dadá.

Mi profesor nos recordaba a Kant: pensar por sí mismo, pensar de acuerdo consigo mismo. Hoy dicen: es logocéntrico, no *politically correct*. Es necesario que los flujos vayan en el buen sentido. Que converjan. ¿Para qué todo este negocio cultural, los coloquios, las entrevistas, los seminarios? Sólo para asegurarse de que todos hablan de lo mismo. ¿De qué entonces? De la alteridad. Unanimidad sobre el principio de que la unanimidad es sospechosa. Si eres una mujer, irlandesa, además presentable, vagamente profesora en Brasil, lesbiana y que escribe libros no académicos, entonces eres un auténtico pequeño flujo bueno. Interesas al capital cultural. Eres un pequeño mercado cultural ambulante. Apresúrate. Pero si les sales con un análisis un poco estrecho sobre el *sense-able*, como dice Rachel, y su relación con la muerte, entonces realmente no lo eres. Es algo común. ¿En qué expresa eso tu diferencia? ¿Dónde ha ido a parar tu alteridad? Cualquier buen hombre, un honesto *ordinarius* en Bochum, Germany, podría hacerlo en tu lugar. Lo que ha encontrado el capitalismo cultural es su mercado de singularidades. Que cada uno exprese su singularidad. Que hable en su sitio en la red del sexo, etnia, lengua, edad, clase social, inconsciente. La verdadera universalidad, de la que hablan ahora, es la singularidad. ¿Imaginas a la hermosa irlandesa que enseña francés en la USP haciendo análisis kanto-wittgensteinianos? Entonces, es desesperante. Es francamente ininteligente, arcaica. ¿Qué es esta filosofía? Es incluso escandalosa. Bueno, vamos a ver si en Tokio y en Kioto son así.

En el minuto convenido, Keiko está en la habitación. Realmente es muy hermosa, sin duda. Tenemos una media hora antes del cóctel. ¿Quiere visitar el museo que está enfrente del centro donde va a hablar? Hay una exposición de dibujos y grabados germánicos del siglo XV. Marie se dice que esta exposición es también flujo cultural. ¿Un fragmento del viejo capital cultural europeo, muy elegante, enviado a Japón, por donde va a circular para toda clase de fines útiles? ¿Qué fines? Pues bien, enseñar lo que es Europa, su pasado, su arte, en Asia donde evidentemente no se sabe nada de ella. Está bien ¿no? Mira por dónde Marie, tú también, eres un trozo de museo. Y Tokio también, mañana Kioto con parada en Nara, unos tres cuartos de hora, todo eso es museo para ti. No solamente los templos prometidos, sino los paisajes, los cinturones sobrepoblados, los centros de las ciudades, todo para archivar. El destino de todos los flujos es el museo. Quieren singularidades para enriquecer el museo. ¿Qué museo?

El mundo cultural contemporáneo. ¿Te acuerdas de Lewis? Capital cultural quiere decir: hay que capitalizar todas las culturas en el banco cultural. Es la memoria de la humanidad. Hay que saturar cada agencia. La mayor parte se ha hecho, hemos salvado y almacenado Lascaux, las tumbas del alto Nilo, las pirámides aztecas, también la línea Maginot, las tumbas de Xian, Spinoza y Agatha Christie. Ahora hay que archivar lo contemporáneo. No sólo las obras, sino los modos de vida, las maneras de preparar el pescado o excitar a una mujer, los pequeños dialectos, los argots, las fluctuaciones del dólar a medio y largo plazo, los carteles 1930.

Ellas miran Altdorfers, Cranachs, Dureros. Keiko toma apuntes. Hace su pequeño flujo de archivo, se dice Marie, ella sí que llegará. Bella y seria. Como si ya estuviese hecho. Hoy el mundo es eso. Todo lo que está por hacer, como si estuviese ya hecho. ¿Por qué los indios caduveo o tupi kawahib se regalan los días de fiesta fuentes de gruesas larvas blancuzcas extraídas de los troncos de los árboles? Para figurar en una película o en un manual de antropología. Veis, dicen ellos, nada es naturaleza, todo es cultura y toda cultura es singular. ¿Y las reglas de parentesco? ¿Cree usted que eso es algo evidente? No. Hay comunidades australianas cuya complejidad haría perder la cabeza a un pasante de notario. ¿No es admirable? Archívelos antes de que sucumban. Y el arte bruto ¿cree que son brutos? Son los dibujos más sofisticados que se puede imaginar. Archívelos.Y Saturno, ¿creía usted que era una bola de gas? En absoluto, la sonda ha detectado un núcleo duro. Vuelva a hacer su museo cosmológico.

La próxima exposición temporal, dice Keiko al salir, estará consagrada, habla un francés supercorrecto, a los vestidos, accesorios, instrumentos y decorados del teatro *nô* en el norte de Honshu del siglo XV. ¿Y la siguiente? A las máscaras y esculturas dogon en relación con el arte negro europeo. Oiga, ¡su museo es rico! Keiko sonríe para excusarse: coleccionistas, galerías, patrocinadores muy ricos. Sí, se dice Marie, a mí también me pagan bien. Formo parte del museo. No, todavía no, vamos a verlo, es lo que está en juego. Es justo un ensayo. Si hay una segunda vez, entonces tal vez. Así es como me van a escuchar. No por lo que diga, sino si soy adecuada para la conservación, si mi baratija vale para ser almacenada en la memoria. La baratija no apunta al blanco, eso es seguro. Pequeña angustia de Marie, y risas: lo que no apunta bien al blanco es tal vez lo que mejor apunta. Esperan que hable sobre las minorías, yo les doy la analítica del cuerpo

sensible en general; eso puede parecer singular también. Hace falta que el museo se renueve de continuo. Los flujos que a él llegan piden el derecho de ser conservados y expuestos. Es necesario que lo merezcan. Es decir, que hagan muchas entradas y se escriban muchas reseñas. Si fueran siempre los mismos objetos, se produciría el aburrimiento, descenso de público, *contraperformance.*

Marie, se dice, levantando un vaso con el equipo del Centro, que en el fondo esos gerentes son buenos sólo si no dejan de innovar. Los museos, las instituciones culturales no son sólo depósitos, son laboratorios. Auténticos bancos. Los depósitos deben trabajar. Sacan las piezas, las exponen, las vuelven a poner en las sótanos, las comparan, encuentran otras, las analizan, las reparan, las radiografían. Lo mismo para los textos y la música. Si tengo suerte con mi *sense-able*, será igual. La notoriedad es una agitación alrededor de un nombre.

Marie extiende sus hojas bajo la lamparita del estrado y da comienzo, de pie, ante un auditorio que no ve. Sólo tiene que servir a su texto. Le han dicho que es vulgar y mal visto hacerse destacar. Tiene confianza en el texto. Éste tiene que hablar por sí solo. Ella se ausenta. Encontrará su tono. Yo, durante ese tiempo, puedo pensar en otra cosa, es mejor. Esta historia del flujo cultural y del capital es algo curioso. Es metafísica. No sólo metáfora. La metafísica son metáforas realizadas. Hombre, eso parece interesar a Keiko, mi *aisthesis*, en la primera fila. ¿Hay gente? No he tenido tiempo de ver. De todas formas, yo soy su otro, es la ventaja de exportarse. Sólo hay algunos que pueden saber si mi mercancía es realmente singular (?). Si la sala está llena dirán que estaba bien, en cualquier caso. Si no, el público se habría engañado y el Centro se desprestigiaría. Curiosa metafísica. ¡Bah!, es sencillamente la del capital. Máquinas térmicas, polo caliente, polo frío, trabajo. Fabrican lo diferenciado. Toda la cuestión radica en que la nueva energía esté siempre disponible. Y pueda ser tratada. Pero, para tratarla, se han vuelto muy ingeniosos. Su multiculturalismo, minorías, singularidades no tenían porvenir en la industria cultural hace cien años. Salvo como Exposición colonial. Esto obliga a muchas estrategias de captura y explotación. Por fin, se ha vuelto rentable. La gente se aburre, están hartos de tragar siempre las mismas imágenes, las mismas ideas en el *fast food* cultural, les hace falta un poco de *live* inesperado. Una buena cuña. Pero habrá que encontrar otra cosa dentro de diez años. Curiosa metafísica.

No es que sea nueva. Es la dinámica como sistema del mundo, eso data al menos de Aristóteles, pero lo curioso, se dice Marie, es que, aparte de algunos locos megalómanos, la teoría de las fuerzas no interesa a nadie. Interesa como espectáculo. Ése es el interés de la dinámica, no la fuerza y el poder, sino el placer estético que procuran. Una comunidad humana que contempla sus diferencias. Estética generalizada. Gran operación de este fin de siglo, del siguiente tal vez. ¿Eh? Quizá van a oír eso en mi exposición. Si sí, estoy salvada. No quieren más que una cosa: que se hable de ellos, que se muestre lo interesantes que son. Todo tiene que hablar de ellos. ¿Te acuerdas de ese astronauta que decía: se entiende cien veces mejor la Tierra y al hombre mirándolos desde las naves espaciales y las sondas? Al cometa Halley, te acuerdas, lo encontró una sonda después de ya no sé cuántos años de camino. Ella les habla de ellos. Una humanidad en el espectáculo de sí misma en todos los teatros. Hay que cambiar el repertorio. Encontrar nuevas piezas. Montar las viejas de otra manera. Toda esta dinámica para acabar *ad panem et circenses*.

La sala se ilumina de nuevo, aplausos. ¿Suficientes? Bien. Se pasa al juego de las preguntas y respuestas. Forma parte de lo cultural. Tienen derecho a la palabra, deber de intervenir, nada de pasividad, animación, interacción. Test de buena *performance*. Marie, no es el momento de mostrar que pasas de todo y de que estás harta. Nunca estás cansada, ¿no es verdad? Sin eso, no te vuelven a invitar. ¿He sido suficientemente «otro»? Al menos, sirve para conocer su diálogo. Responder con educación, explicar, marcar tu alteridad, no dejarte llevar a lo bien conocido, defender tu diferencia. Ve, muestra que tu pequeño flujo no tiene parangón. Muy animada, ¿eh? Todas las preguntas «muy interesantes, pero a pesar de todo me gustaría añadir esto...» Y no demasiado largo ¿vale? Está la cena.

Se cena con los *happy few*, en francés y en inglés, o bien Keiko traduce. A los flujos en capital de lenguaje les hace falta la traducción para ser operacionales. La pintura, la música trabajan sin transformación. Las preguntas y respuestas continúan mientras se cena. Se tragan las palabras con la comida, a mogollón. Pero cuidado, querida, tus comensales son los que deciden: los periodistas. Lo siento por los husos horarios. El capitalismo cultural no se ocupa de la somnolencia. Las diferencias horarias, ¡ah sí! son importantes. Como para el capitalismo sin más: se cierra en Tokio, se abre en Wall Street. Tu pequeño *talk* es un índice de la tendencia en París a esta hora.

—¿Qué le parece Tokio? ¿Es la primera vez que viene?

—Sorprendente, admirable, pero, mire, no tengo mucho tiempo.

—¿Va a quedarse poco tiempo?

—¡Lástima! Mañana por la mañana tengo un seminario en la universidad y cojo el *shinkansen* para Kioto.

—¿Y Europa?

¡Ay! Esto es duro. Sería una conferencia, incluso un seminario de uno o dos meses. ¿Les sugieres? No, la demanda son ellos, no tú.

— ¿Sabe? Viajo a menudo y luego no soy más que una parisina poco espabilada.

— ¡Vamos, Vamos!

— Europa como mercado, de eso sabe usted más que yo. Pero Europa como cultura existe y no existe. Es como una familia.

Hete ahí dividida. ¿Dónde están los límites de una familia? No se acaba con las tías abuelas y los primos segundos. ¿Son europeos los transcaucasianos? ¡Y la herencia del patrimonio! Durante veinticinco siglos no ha permanecido una frontera igual en Europa. Celos, raptos, violaciones, concubinatos, matrimonios de conveniencia, incestos, hegemonía de una rama. Todo el mundo se adora y se detesta. Esto no ha terminado, usted lo sabe. Se ha decidido, sin embargo, la paz en la familia. Pero todas las segundas intenciones están ahí. ¿Y qué piensa usted de Europa desde un punto de vista cultural? Es un monstruo. Treinta lenguas diferentes, sin contar las minorías lingüísticas, todas las religiones posibles surgidas de las tres Revelaciones, con todos los conflictos de cohabitación y vecindad confesionales, lingüísticos. Sin hablar de las etnias, que no se corresponden necesariamente con las lenguas. En lo que se refiere a lo multicultural, Europa es imbatible. Sólo hay extranjeros en la familia. La única comunidad real es el interés, es decir, el capital, el desarrollo. E incluso eso no es fácil. Invasión de la Europa rica por los miserables, fabricados por cincuenta años o más de estalinismo. Desarrollo desigual en plena Europa. Los que llegan de Polonia, Turquía o Hungría están aparcados en el Brandeburgo, asediados por los jóvenes parados, necesariamente xenófobos, como contaba Hans Peter. Y durante ese tiempo, el capital alemán que salda las viejas empresas del Este alemán y codicia las partes de mercado en Ucrania y Rusia. La guerra continúa, no por las armas, por la pasta. Entonces, ¿está metida la cultura en ese burdel?

Bueno, me escuchan más, afortunadamente. Comparan con la situación en su país, el capital japonés en Corea, en toda la zona

del sureste. ¿Y qué hará finalmente China? No entiendo nada en su país, no más que ellos en Europa. Es eso los flujos culturales, después de todo. Llegan a cualquier sitio y se pierden en el desierto. Palabras, frases incomprensibles, música, imágenes, maneras deliciosas, pero lejanas, para el exotismo. ¿Puede uno escaparse de la gilipollez turística? Incluida la tuya, Marie. Pero no se tiene tiempo. Lo que hay que ver, oír, comprender se ha vuelto demasiado grande para una vida humana. El museo es demasiado rico, el laboratorio trabaja demasiado deprisa. ¡Vamos, a la cama! Mañana hay que empezar temprano. Ceremonias de gratitud y separación, deferencias, taxi.

El vestíbulo del hotel lleno de hombres de negocios a la una de la mañana. Se tratan en todas las lenguas del mundo. Entre otras, tratan de la cultura. ¿Qué pintas ahí, Marie? La joyita de pensamiento reflexivo adorna, todavía hay capital al que eso le interesa ¿no? ¿Algunos coleccionistas? ¿Por cuánto tiempo? Ya se verá. Tú, tal vez, no lo veas, mujer. Intenta fumar menos.

2. Zona

Hay que entrar en la ciudad por los arrabales. La frase de los arrabales es la queja: no vivimos en ninguna parte, ni dentro, ni fuera. La queja de ser huérfano resonaba ya en los barrios de la ciudad clásica con Villon. Se difunde hasta el corazón de las metrópolis modernas. Mal muchacho, hija perdida, los chicos de la zona van los domingos al centro a cantar sus ritornelos sin pies ni cabeza. Recitan poemas en prosa. Siembran el desconcierto en el arte poético. Se llaman Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. «Lees los prospectos, los catálogos, los carteles que cantan en voz alta / Ésa es la poesía esa mañana y para la prosa está la prensa». Apollinaire abre *Alcoholes* con «Zona». Es el cinturón en griego, ni campo, ni ciudad, otro sitio, que no se menciona en el registro de las situaciones.

En el Prefacio (1916) del *Cornet à dés*, Max Jacob saca los dos trazos de la obra huérfana, estilo y situación: «El estilo o la voluntad crea, es decir, separa. La situación aleja [...]. Se reconoce que una obra tiene estilo en que da la sensación de lo cerrado; se reconoce que está situada en el pequeño choque que se recibe e incluso en el margen que la rodea [...].» La obra se ciñe con su distancia a todo, al autor, al sujeto, a alguna fuente. «El poema en prosa es una joya», una joyita de dos reales, a la que Brecht y Kurt Weill imponen también la desnudez del distanciamiento[1]. Es la pacotilla del vagabundo. Se despoja, echa a volar con su ladrón. Es el honor del fuera de la ley y de las chabolas de Jean Genet.

Estos márgenes de la gran ciudad no son recientes. Roma, Alejandría están también rodeadas de arrabales inciertos, donde se canturreaban el orfelinato y la desocupación. Jesús, después de todo, cuya figura sigue obsesionando a Baudelaire, a Apollinaire y a Max Jacob, está investido de la queja de los que pueblan la zona, de los que no cuentan para nada. En Occidente, la sociedad no es algo dado. Se busca, busca componer y regular su ser com-

[1] Traducción del alemán *Verfremdungseffekt* (Brecht): tomar distancias en relación con la acción dramática. (*N. del T.*)

pleto y su ser en el mundo. Descompone y desarregla sus arcaísmos, esclavos, campesinos, artesanos, mineros, obreros de las viejas fábricas ¿Mañana a todos los asalariados? A través de mil episodios, su gesto de hacerse deshaciéndose lo que es constante. Las sobras y los ingredientes de este festín metafísico y urbanista cruzan sus destinos en la zona: se entra, se sale, se pasa. El arrabal es el después permanente de la investigación instruida por el alma occidental sobre la comunidad y el espacio-tiempo habitable.

Esta indagación o *historia*, vuelta a empezar obstinada, iniciativa y destrucción, se inscribe en la manera de habitar en que la *philosophia*, edificación y crítica, no cesa de organizar y desorganizar las maneras de pensar. La filosofía no está *en* la ciudad, ella es la ciudad que piensa, y la ciudad es la agitación del pensamiento que busca su hábitat cuando lo ha perdido, cuando ha perdido la naturaleza.

El filósofo moderno habita la metrópoli de manera equívoca. Relegado a sus límites, también ocupa el centro. En una carta a Guez de Balzac, firmada en mayo de 1631 en Amsterdam, Descartes ensalza al señor terrateniente el ocio que procura al pensamiento el anonimato de una población agitada por el negocio. El gran puerto republicano alberga al filósofo en un desierto donde la masa de los otros se entrechoca y neutraliza. Excelente lugar y buen momento para dibujar los planos de una ciudad deducida, de una comunidad y un pensamiento fundados sobre sí. El mismo año, Jaques Lemercier comienza a deducir también la ciudad de Richelieu en pleno campo francés. Algún tiempo más tarde, el filósofo del *Discurso* proyecta la urbanización radical del pensamiento: como para la gran ciudad, hay que arrasar con todos los restos «mal medidos» que la fortuna de la historia ha legado al pensamiento para reconstruir su plano de una sola vez «desde el comienzo».

La filosofía de la ciudad y de la filosofía puede ser menos sectaria. Desde Hobbes hasta John Rawls, desconfía de sus comienzos. Erige el estado del *traffic* entre los intereses, las pasiones y los pensamientos. Ensaya algún principio que permita regular bien las circulaciones que observa, a partir de los medios que la tradición le da. Pero deducida o inducida, la ciudad se encuentra en la cabeza de todas las filosofías modernas. Y, conceptual o empirista, la filosofía moderna se presenta como la cabeza que necesita la ciudad para ser mejorada o remodelada. No es en el pueblo donde esta oscilación puede nacer entre la limpieza crítica

y la revolución metafísica. La desesperación de no llegar nunca a fundar las existencias y la resolución de darles asilo, la nostalgia de lo verdadero y el cansancio de lo precario, los deseos contrarios de ir a retirarse al desierto escolástico y ponerse a luchar, todos estos pasos dibujan la zona incierta donde el filósofo urbano hace y piensa la prueba de una instalación nunca acabada, la de Occidente.

La megápoli de hoy y mañana sólo parece, en principio, extender las metrópolis más allá de sus límites, añadir un nuevo cinturón de periferias residenciales en la zona de los arrabales, y agravar así las fatigas, las incertidumbres, la inseguridad. Pero debajo de esta extensión penetra una filosofía del 'ser-como-totalidad-en-el-mundo' distinta de la metafísica de las metrópolis.

Si *Urbs* deviene *Orbs* y la zona se convierte en toda la ciudad, entonces la megápoli se queda sin afuera. Y en consecuencia, sin adentro. La naturaleza está bajo control cosmológico, geológico, metereológico, turístico y ecológico. Bajo control o bajo reserva. Ya no se *entra* en la megápoli. Ya no es una ciudad que tenga necesidad de volver a empezar. Las antiguas «afueras», provincias, África, Asia, forman parte de ella, mezcladas con los indígenas occidentales de diversas maneras. Todo es extranjero, y nada lo es.

Los bellos edificios metafísicos, en el corazón de la viejas ciudades y de los orgullosos *downtowns*, se conservan en las piezas de museo. Más allá de los arrabales modernos, las nuevas «zonas residenciales» (perfecto oxímoron, si es verdad que no se puede residir en la zona) se infiltran en los campos, los bosques, las colinas costeras. Son regiones fantasmas, habitadas y desiertas. Anudan sus tentáculos de una comuna a otra. Forman un tejido intersticial entre los antiguos órganos urbanos. Este proceso se llama conurbación. Enquista las antiguas periferias alrededor de los centros históricos.

El último cerrojo puesto a la propagación salvaje de la megápoli saltará cuando la presencia «real» en el trabajo se vuelva superflua. El cuerpo productor es ya un arcaísmo, como lo son el reloj de fichar y los medios de transportes. Telecomunicación y teleproducción no necesitan ciudades bien hechas. La megápoli rodea el planeta, de Singapur a Los Ángeles y Milán. Zona completa entre nada y nada, se abstrae de las duraciones y las distancias vividas. Y cada habitante se convierte en un habitáculo donde la vida consiste en la emisión y la recepción de mensajes.

Pinto ese decorado con dureza porque es trivial y fácilmente

reconocible. Con la megápoli, es el nihilismo lo que Occidente realiza y difunde. Éste lo llama desarrollo. La pregunta que plantea al filósofo es: ¿qué queda con valor cuando la presentación de todo objeto está herido por la irrealidad del tránsito? Queda la manera de la presentación. Cae la diferencia entre naturaleza y arte; a falta de naturaleza, todo es arte o artificio. El desarrollo es una idea abstracta, una palabra de dirigente, que no dirige nada, salvo decimales. En cuanto a la existencia, la megápoli se vive estéticamente. El monstruo de la conurbación se encuentra con el filósofo posmoderno en el punto de la estética generalizada. Y en este punto se echan de menos.

He comenzado por el «cubismo» de un Max Jacob porque es uno de los signos más rigurosos que el nihilismo, el de la zona, ha hecho en las letras. Su «estilo», que es el de Braque y Picasso, desmultiplica el objeto y el cuerpo en facetas y esbozos. Su situación rechaza al autor, el motivo, el público y las formas. Lo absoluto que quiere es la nada de la relación. El principio romántico de la «vida», y lo que de él persiste en el simbolismo, es rechazado.

¿Hay antes de Adorno un solo filósofo en Occidente capaz de llevar el pensamiento a la altura nihilista de esta escritura y de este arte? Se cita a Spengler y a Nietzsche. Pero el primero no es más que el aborto del segundo, argumentando llanamente. En cuanto a Nietzsche, cuyo pensamiento más o menos transcrito ha alimentado, en efecto, la esperanza desesperada de los escritores, pintores y músicos desde entonces totalmente huérfanos, Nietzsche no ha conseguido despatetizar el «nada vale». La escritura ditirámbica y fragmentaria no interrumpe, sino refuerza la filiación romántica y simbólica. La prosa poética de Zaratustra, como la escritura sibilina del último Heidegger, está bien hecha para decir la espera de la llegada de un «último dios». Sigue profetizando, como se dice que los presocráticos profetizaron en su tiempo; cuando la circunstancia es propicia, en la luz artificial de la megápoli, para un laconismo sin pathos. Wittgenstein, Gertrude Stein, Joyce o Duchamp parecen mejores cabezas filosóficas en relación con Nietzsche o Heidegger. Con mejores quiero decir: más aptos para tener en cuenta la nada sin salida que Occidente alumbra en ese primer cuarto de siglo; y por filosófico entiendo: si es verdad que filosofar es cuestión de «estilo», lo que Valéry, a su manera neoclásica muy francesa, concluyó en *Léonard et les Philosophes*.

Una cuestión de estilo, creo que por ella la filosofía está hoy agitada, amenazada, al tiempo que tentada y bajo sospecha. En el centro de la ciudad y las periferias, ha sido la inteligencia del problema occidental sobre el ser en el mundo y el ser como totalidad. Preguntaba lo que es habitar, mientras la ciudad multiplicaba los ensayos de respuesta a esta pregunta, hacía y deshacía su plano, iba y venía entre su historia y su concepto, corregía el trazado de sus límites entre el afuera y el adentro, se dedicaba a fundar, razonaba el nihilismo endémico, lo mostraba y lo ocultaba.

Pero, en el presente, la ciudad se halla desbordada por la megápoli. Ésta no es un exterior y un interior, siendo ambas cosas al mismo tiempo, como una zona. Igualmente, la metafísica, que era la urbanización conceptual de un afuera del pensamiento, parece perder su motivo cuando ese afuera, naturaleza, realidad, dios, hombre, se disuelve bajo el efecto de la crítica. La negación que actúa en la pregunta y en el argumento se vuelve sobre sí misma. El nihilismo no puede seguir siendo un objeto para el pensamiento o un tema, afecta al modo dialéctico que era el nervio del discurso filosófico. La nada exige del pensamiento que éste la inscriba no como el producto de su argumento crítico, sino como el estilo de su escritura reflexiva.

El filósofo no puede satisfacer esta deuda de estilo «haciendo estética». Cuando la estética, hace más de dos siglos, se introdujo en la filosofía como una de sus disciplinas, anunció desde entonces el declive del imperio argumentativo (*Urbs* y *Orbs* del discurso). Relativizaba el método, *modus logicus*, al oponerle la manera, *modus aestheticus*, como decía Kant. A pesar de las sutiles torsiones que éste infligió a las categorías para comprender el hecho estético, o a causa de ellas, nada puede impedir que el método esté llamado a convertirse en un caso particular de la manera. El romanticismo especulativo (permítaseme esta reducción) edifica de nuevo un sistema de la naturaleza fundado sobre la manera. Pero a la manera le es esencial ignorar el fundamento, el sistema y la naturaleza.

Parece sufrir, en suma, el pensamiento del filósofo una mutación análoga a la que afecta a la existencia de los humanos en la megápoli. Se diría que los dos movimientos pertenecen al mismo proceso de estetización generalizada. La hipótesis es tentadora. La filosofía encontraría en ella un sedativo: en el desamparo que la golpea, no haría más que compartir la prueba que sufre la comunidad en la megápoli desocupada. Sin embargo, hay que criticar ese diagnóstico consolador y aceptar la desolación.

En primer lugar, hay que separar lo estético en lo cultural y lo artístico. Esta escisión es de principio, como lo es la de lo histórico-empírico y lo transcendental. Pero también es observable en los hechos.

La cultura ha sido un medio en una estrategia. Para hacer la guerra contra los déspotas y el clérigo en primer lugar, contra el enemigo de clase más tarde. La conciencia de los oprimidos es seducida por los valores del enemigo. Se liberará cultivándose. Hay que liberar al combatiente en su pensamiento para que se libere en la realidad. Es el *circulus vitiosus* de todo proyecto pedagógico y revolucionario. Lo que hace salir al niño de este círculo es que crece, asimila la cultura y la olvida realizándola. Pero es administrada demasiado tarde a los viejos niños que son los explotados, demasiado tarde o demasiado pronto. Ya no pueden realizarla, todavía pueden creer en ella. La pedagogía se convierte rápido en propaganda.

Tal es la suerte de la política cultural de la socialdemocracia alemana en el cambio de siglo. La causa parece buena: heredera del proyecto *aufklärer*, consiste en instituir en los arrabales comunidades de ciudadanos ilustrados y trabajadores conscientes. Pero la gran crisis, la Gran Guerra y el nazismo acabaron con esas instituciones. Signo de que la asimilación no se había llevado a cabo. Cuando el nihilismo desencadena su violencia, las masas pierden el entendimiento. El entendimiento perdido se llama inconsciente. La política cultural nazi se dirige al inconsciente para movilizar su energía. Se trata de inculcar al pueblo en la miseria la fábula de su destino originario, que es salvar a Europa de la decadencia nihilista. La apuesta de la «cultura» como política y propaganda es favorecer el *acting-out* de ese fantasma paranoico. La política cultural se convierte así en lo esencial de la política. La comunidad se «reconstituye» subiendo a la escena donde las figuras heroicas son ofrecidas a su transferencia salvaje. Sólo se combate al nihilismo interiorizándolo como estética fabulosa. El arte político es la «cultura», y la «cultura» es el arte de guiar la transferencia. Dispuestos como arquitecturas vivas, las masas se miran remedando el triunfo de una voluntad de poder arcaica.

Esta perversión no fue circunstancial. No desapareció con la derrota del nazismo. Sin duda, el «contenido» de la cultura cambia; después de la Segunda Guerra Mundial, las figuras encargadas de movilizar las energías inconscientes son de otra naturaleza. Se dirigen al individuo que vive en la megápoli y no al

ciudadano, al trabajador o al hombre de un pueblo, es decir, al habitante de las metrópolis. La cultura manipula el deseo de desarrollo (comprendido el de cultura) antes que el de justicia, igualdad o destino. Y los *media* ofrecen, a la política cultural del liberalismo capitalista triunfante, posibilidades inmensas de estetización. Hoy es un lugar común, y abrevio. Sólo hay que notar que la multiplicidad competitiva de las figuras propuestas por la institución cultural de la megápoli es esencial a esta política. Asegura la permisividad y le da un aire de crítica gracias a la comparación posible entre «los buenos objetos». Esta estetización plural tiende a hacer de nuestra cultura un museo.

Los objetos, o los contenidos, se vuelven indiferentes. La única pregunta es si son «interesantes». ¿Cómo lo indiferente puede ser interesante? Cuando el objeto pierde su valor de objeto, lo que conserva del valor es la «manera» en que se presenta. El «estilo» se convierte en el valor. Es en el «estilo» donde la transferencia tiene lugar. La estética es la respuesta que da la megápoli a la angustia nacida de la ausencia de objeto. El museo como institución cultural propia de la megápoli es una especie de zona. Todas las culturas están allí suspendidas entre su otra parte y nuestro aquí, que es él mismo la otra parte de su aquí desaparecido.

Pero esta estética de museo debe quedar bajo la ley de lo imaginario. Debe «interesar», es decir, ofrecer maneras, ciertamente, estilos, antes que objetos, a los que puede añadirse, sin embargo, la demanda de seguridad o protección (contra la angustia del desamparo). Por diversas que sean, todas las maneras permitidas y colgadas en un museo quedan bajo la misma regla que los objetos de culto: deben ser «buenas» o «malas», dar(se) al amor o al odio. Regla de la oferta y la demanda en el mercado libidinal.

Ahora bien, hoy el filósofo no está arrinconado en semejante estética. No describiré los signos, o las vías, innumerables, aparentes en todas las disciplinas filosóficas, por las que ese nuevo curso se impone al pensamiento. Sólo diré esto, que importa de un modo directo a nuestra cuestión: los modernismos han sido humanismos, religiones del Hombre. Éste fue por un tiempo el único objeto fuera del alcance del nihilismo. Pero pronto se vio claro que este objeto, a su vez, debía ser destruido. La última consigna dejada por el humanismo es: el Hombre sólo es Hombre por lo que le excede.

El enigma de este exceso es, sin duda, lo que ha intrigado siempre al filósofo. Pero en el ámbito estético que le impone el

nihilismo, este enigma ha de ser pensado como la presencia por la que lo absoluto, que es aquello sin relación, hace signos en las formas, que son relación. Es decir, por ejemplo, el estilo y la situación en el sentido que Max Jacob da a esos términos, como se ha dicho al comienzo. Se trata pues de una cosa distinta de una estética de la demanda imaginaria. Se trata de lo que los Antiguos, cuando la célebre y decisiva Querella, defendieron contra los Modernos hace más de dos siglos, defendido y elaborado a título de lo que el *Tratado* de Longino llamaba sublime.

No hay objeto sublime. Y si hay una demanda de lo sublime, o de lo absoluto, en el campo estético, le pertenece el ser decepcionado. Cuando el comercio se apodera de lo sublime, lo convierte en algo ridículo. Y no hay más estética de lo sublime, puesto que lo sublime es un sentimiento que obtiene su amargo placer de la nulidad de la *aisthesis*. Dolor experimentado en la inconsistencia de todo objeto, es también la exaltación del pensamiento que sobrepasa los límites de lo que puede ser presentado. La «presencia» de lo absoluto es lo contrario de la presentación. El signo que hace escapa tanto a la semiótica como a la fenomenología, aunque surja como un acontecimiento con ocasión de la presentación de un fenómeno sensible y sensato por otra parte.

Lo sensible es siempre presentado aquí y ahora en las formas. Pero lo que es artístico en las formas, lo *artístico*, es un gesto, un tono, un timbre, recibido y querido, que les transciende habitándolos. Lo artístico es a lo cultural lo que lo real del deseo es a lo imaginario de la demanda. Lo absoluto es el nombre vacío (vacío para el filósofo de la megápoli) de lo que excede a todo hacerse forma y objeto sin estar en otra parte más que en ese hacerse. La demanda de formas y maneras puede metamorfosearse, como los estilos y las culturas. Pero el deseo, porque el estilo es lo absoluto, es incondicional. Si lo artístico de las obras maestras puede atravesar las vicisitudes que lo cultural sufre en el curso de la historia, lo hace en la medida en que el gesto de las obras *firma* el deseo nunca colmado. Toda reducción de lo artístico a la realidad cultural es una negación del deseo.

En la megápoli estetizante, el filósofo se encuentra, o más bien se pierde, en la posición de defenderse o de estar en relación con la nada que es lo absoluto. Posición bastante ridícula... Se pierde como intelectual en y para la ciudad, puesto que ésta se pierde. Se pierde como maestro de conceptos y de edificios de conceptos; tiene que meterse, de esta manera, en la escuela de ciencias y técnicas. Ya se pasó el tiempo para él de pensar en eri-

gir una metrópoli para el pensamiento, tal como la comunidad moderna le había encargado y le había concedido el crédito haciendo de él el profesor de la universalidad. Al contrario, tiene que juzgar fútil o peligrosa la tentación de pensar con la comunidad o contra ella, de comprometerse en un partido o junto a él, sea cual sea.

Este desengaño no se hace en nombre del realismo, sino en nombre de lo absoluto. Si *phrazein*, frasear, hacer signos en silencio es la única manera de señalarse que se puede atribuir a lo absoluto, imagino al filósofo de la megápoli adicto la frasofilia. Sería su manera, inmunda, de estar en el mundo. De ninguna manera, el retiro o la torre de marfil. Se acabó el compromiso, el manifiesto o la declaración, salvo cuando la probidad requerida de todo ciudadano lo exija. Y menos todavía la oscura vuelta a las teologías y a los cultos.

Sería más bien un punto de vista bizco sobre lo visible, bastante divergente para poder entrever ahí lo que no es visible. Un oído bastante sordo para ser seducido por la melodía y armonía de las formas, bastante fino para percibir el timbre y el matiz. Impasible a las seducciones de la megápoli estetizante, pero afectado por lo que ellas esconden manifestándolo: la queja muda de lo que lo absoluto no tiene.

Pero ¿es verdad que la estética aclimatada, que es el modo de existencia en la megápoli, «manifiesta y esconde», como acabo de decir, el sufrimiento de una falta de absoluto? ¿O bien este sufrimiento no es una fabulación de la que la filosofía tiene necesidad para legitimar el papel que se atribuye?

La inmensa zona susurra miles de mensajes con sordina. Incluso sus violencias, guerras, insurrecciones, motines, desastres ecológicos, hambrunas, genocidios, asesinatos, son difundidos como espectáculos, con la siguiente mención: ¿Se da cuenta? Eso no está bien, exige nuevas regulaciones, hay que inventar nuevas formas de comunidad, ya pasará. Las desesperaciones se toman así como desórdenes que hay que corregir, nunca como signos de una ausencia irremediable.

Esta prescripción del deseo y el abatimiento de todos los signos en lo imaginario de la gestión dan a la megápoli su estilo extraño, el de una zona a la vez precaria y confortable. ¿Se agota la verdad de la megápoli en este estilo? ¿No deja ningún resto? ¿Está loco el filósofo de hoy en día, o el escritor o el artista, cuando se obstina en poner el oído a la falta de absoluto que cree oír agonizar con sordina en ese estilo? ¿Hay miseria, con todo, en

lo habitual de la megápoli? ¿No es por ella por lo que la escritura, la de un Céline por ejemplo, tiene que hacerse testigo al precio de ir hasta el fin de la noche? ¿No sigue siendo la escritura, sobre todo la reflexiva, la del filósofo de hoy en día la que debe obtener el crédito de la inmortalidad arrancándola a la muerte aséptica que es nuestra existencia de habitantes ricos de la Zona. No lo *sabremos* nunca, lo que se llama saber. La megápoli está en todo caso perfectamente organizada para ignorar y hacer olvidar esas preguntas, esa pregunta. Y, sin embargo, el olvido del olvido sigue haciendo signos suficientes para que la escritura —arte, literatura y filosofía confundidos— se obstine en testimoniar que hay algo más.

3. Paradoja sobre el grafista

—Están acorralados a la fuerza. Tienen muy poco espacio de libertad de movimientos. No sólo están sometidos a obligaciones fuertes, sino a varias clases de obligaciones, totalmente heterogéneas. Se debaten en esa tela de araña como locos rabiosos. Cada uno a su manera. Cada cual grita que vive a pesar de todo. ¡Vivan los grafistas! Pero ¿qué es vivir para un grafista? Vivir a pesar de todo. Todas esas obligaciones juntas, cada una en particular, son mortificantes.

—¿Qué obligaciones?

—Las mayores son evidentes: ser amable, ser persuasivo, ser justo. Quiero decir que el objeto (así llamo al producto que resulta del trabajo del grafista) proporcione placer a la mirada; que el objeto provoque en el espectador una disposición tanto a creer como a dirigirse a la manifestación, a la exposición, a la institución, etc.; que el objeto sea fiel a la cosa (la institución, la exposición, etc.) que promueve, fiel a su letra y espíritu.

—Usted quiere decir: tendiendo hacia el placer de los ojos...

—De esos ojos que incitan al pensamiento no a conocer, sino a disfrutar...

—Tendiendo hacia ese placer, el objeto se sitúa en el lado de la estética. Tendiendo hacia la creencia, se trata de la retórica. Y respetando la verdad de la cosa...

—O revelándola...

—Revelando la verdad de la cosa promovida, el objeto gráfico adquiere valor de testimonio, pertenece al arte de probar, a la investigación, a la historia, al establecimiento del saber.

—Los grafistas son, en efecto, a la vez artistas, abogados, testigos, historiógrafos y jueces.

—¿Por qué jueces?

—Porque interpretan. Son también intérpretes. ¿Qué sería la fidelidad a la cosa a la que se refiere el objeto si esta referencia no estuviera sostenida por una interpretación? Sólo hay fidelidad porque la infidelidad es posible. ¿Qué sería representar la cosa por el objeto al pie de la letra? Una simple foto interpreta su tema. La «letra» hay que descifrarla e interpretarla. Coja el título

de una película, de una exposición, una institución, de una obra de teatro. Digamos que es la letra de esas cosas. Las distingue de las otras cosas en una lista general de títulos (un catálogo de obras, por ejemplo), pero por simple oposición. Dice lo que *no es* la cosa titulada, casi no dice lo que es. Ahora bien, el grafista debe expresar lo que es o lo que piensa que es, incluso cuando pone el título de la cosa sobre el objeto. Trata la cosa como rojo o como azul, como figurativo o abstracto, como realista, surrealista o conceptual. La interpreta. La manera en que inscribe el título sobre el objeto, en que lo coloca, el tipo y el cuerpo de las letras que emplea para esta inscripción son interpretaciones, juicios.

—El arte es libre. ¿No es un arte el grafismo con todas sus obligaciones?

—En primer lugar, el arte no es libre. Hay libertad en el seno de las obligaciones de cualquier nivel, conscientes o inconscientes. Pero a continuación, la estética es un arte, el arte de producir puro placer (desinteresado) o de experimentarlo. La retórica es un arte de persuadir. La historia es un arte de narrar lo verdadero. E interpretar es el arte hermenéutico, tal vez el más difícil de todos. Sus reglas son casi desconocidas. Se conocen sobre todo las negativas: no añadir nada a la cosa interpretada, no hacerle decir lo contrario de lo que dice, no ignorar las interpretaciones anteriores, no imponer una interpretación como definitiva. La tradición de la lectura del Torá ha esbozado clases de reglas distinguiendo, en el texto de la Escritura, su sentido literal, secreto, moral y alegórico.

—¿Saben esto los grafistas?

—No hay necesidad de conocer las reglas, por lo demás poco prescriptivas, para interpretar la cosa como objeto gráfico. Más vale reconocer que no se sabe. De ahí la libertad de los grafistas, encadenados a sus obligaciones. Imagine (eso puede suceder) que se les imponga un tema, un cartel para una conmemoración pública, por ejemplo. Verá, en la diversidad de los objetos nacidos en esta ocasión, qué margen les deja la interpretación.

—¿Quiere decir que unos pondrán el acento sobre la fuerza persuasiva, otros sobre la excelencia estética de su objeto, los terceros sobre la veracidad del testimonio?

—No sólo eso. Cada cual apelará más bien a tal sentido, literal, alegórico, etc., de la conmemoración, es decir, del acontecimiento que su cartel debe recordar y honrar. Coja el bicentenario de la Revolución...

—Por favor, usted decía que ahí sólo están las mayores obligaciones, las más evidentes. ¿Y las demás?

—Una palabra más, antes de proseguir. La palabra *intrigar*. El objeto del grafista debe intrigar. Intrigando tal vez satisface a todas las obligaciones de una vez. Lo que es bello detiene el ojo, para el barrido permanente del campo de la mirada (lo que hace la visión corriente), el pensamiento que ve hace una pausa, y esta suspensión es la marca del placer estético. A eso se le llama contemplar. Uno espera, se rezaga, se pregunta por qué, cómo agrada ver a los *Horace* (de David) prestar juramento al abrigo de la llanura de Valmy. Pero, por otra parte, lo que persuade sorprende también, o más bien lo que sorprende es persuasivo por sí mismo. Anda, se dice uno, no había pensado en ello (en representar así la Revolución). Uno se dirige al objeto como a algo que había permanecido impensado, pero que se le reconoce enseguida como suyo. Semejante a un sueño, a un lapsus. ¿Hay algo más parecido a un sueño que un lapsus? Es cierto que quiere decir algo que usted pensaba, ignorándolo, ignorando *qué*, e ignorando *que* usted lo pensaba. Tal vez haya lapsus en un buen grafismo, el lapsus que *usted*, espectador, podía hacer sobre la cosa prometida. «La libertad de Mande la libertheid»[2] trabaja el llamamiento de la liberación de Mandela como el sueño trabaja los restos diurnos. Y, en tercer lugar, intrigante también es, sobre todo, la evidencia de una verdad que estalla, su huella tenaz, una cosa diferente de una opinión hábilmente llevada por un argumento bien construido, más bien una clase de certeza «plástica» inmediata. ¿Un ejemplo? Una cara de hombre, una cara de mujer, en primer plano de frente, cortadas una de la otra por una especie de desgarro vertical, vigilándose una a otra a través de él; él, con el iris azul, intenso; ella le mira enmascarada con un ocultador del mismo azul. Cartel para una obra de teatro: *Los ojos de tinta*. Verdad plástica de la diferencia sexual: la tinta de la separación desplazada *entre* las miradas azules.

—Intrigar es siempre, según usted, detener el curso del tiempo.

—Porque el tiempo del grafismo es una de las obligaciones más sutiles en las que puedo pensar. Se habla mucho de la comunicación a propósito del grafismo. Pero tenemos más de lo que hace falta en la materia, si comunicar es transmitir un mensaje. Un mensaje da la información en sentido estricto. Es decir, una

---

[2] *La liberté demande la libertheid.* (*N. del T.*)

respuesta o un conjunto de respuestas precisas y útiles a una pregunta precisa. Ahora bien, «tenemos» el lenguaje: la conversación, la entrevista, y todos sus retoños, el teléfono, el fax, la radio, el ordenador, el periódico, el pasquín, correos. Los cito al azar, unos caracterizan soportes, otros procedimientos de transmisión y difusión, unos interactivos, otros no, etc. Nunca se ha hablado como hoy en las sociedades humanas. Se está tan contento por disponer de estos medios de comunicar que se diría que se trata, sobre todo, de asegurarse de que están bien ahí. El mensaje, es decir, la información que responde a la pregunta, se descuida un poco. En todos los soportes, abundancia de falsas preguntas, aquellas cuyas respuestas todo el mundo conoce o adivina. No se informa, se reconforta: ¡Ah, bueno! Es lo que yo pensaba. Lo contrario de lo intrigante. Uno comienza a aburrirse. Uno sueña con ser desconcertado. Uno espera el acontecimiento.

—El grafismo pertenece al campo de la comunicación, ¿no? Informa al sujeto de la cosa que promueve, responde a preguntas. Es su función testimonial después de todo.

—En parte. Pero también pertenece al campo del arte visual, su situación es más complicada. Recurre a los componentes de lo visible, el cromatismo, la organización del espacio bidimensional inmóvil, el dibujo, el trazado. Es por ese lado el primo de la pintura, del grabado, de la foto. Ya sabe, se podrían considerar muchas obras de pintura, grabados, de fotografía, que pertenecen a la tradición, como grafismos. Éstas también informaban a los contemporáneos por medios visuales. Mire las Madonas con niño a centenares del museo de Siena. O los grandes cuadros de batallas en la sala ducal del palacio de los Dogos. Y, a pesar de eso, lo que nos interesa no es tanto su contenido informativo como su belleza o verdad. El acontecimiento estético que son. La evidencia absoluta de una manera visual. Manera de tratar el espacio, la profundidad, o la luz, el color, o simplemente el asunto. La Anunciación es un viejo asunto, pero el ángel de Tintoretto en la *scuola di San Rocco* rompe el muro de la Virgen como un misil, mientras el de Simone Martini en los Uffizi hacía una temblorosa «corte de amor» a María, sobre fondo de oro. Interpretan lo mismo escrito por medios visuales. Los dos son fieles.

—Usted hablaba del tiempo de los grafistas, y estamos ahora en el espacio de los pintores.

—A usted le parecería inoportuno, pero no sería penoso, comparar a los grafistas que introducimos utilizando criterios análogos, es decir, estéticos. Criterios de luz, línea, color, compo-

sición de espacio, etc. Hay si no escuelas, al menos tendencias, que dividen a veces al grafista mismo. No pudiendo comentarlos todos, no comentaré ninguno. Pero lo que tienen en común es que deben intrigar, sea cual sea la manera.

—Pero esta obligación de intriga es debida a la belleza, usted lo ha dicho, a los poderes de la emoción inesperada que duermen en los colores, las superficies, las líneas. Sigue siendo el artista, en el grafista, el que no puede dejar de despertarlas, de desencadenar el potencial inagotable de acontecimientos sensibles.

—Es verdad, pero eso no es todo. Esa temporalidad, que da ritmo a la entrega de los poderes de lo visible, no es exactamente toda suya. Deben intrigar así porque tienen que ver con los transeúntes, con ojos que pasan, con mentes saturadas de información, hastiadas, amenazadas por el asco de lo nuevo, que está por todas partes y de igual manera, con pensamientos indisponibles, ya ocupados, preocupados, sobre todo por comunicar, y deprisa. Los grafismos tienen que despertarles del sueño reconfortante de la comunicación generalizada, frenar su mala velocidad vital, hacerles perder un poco de tiempo.

—Pero esta pérdida es rentable, a fin de cuentas. El buen cartel de película llena la sala, el buen logotipo favorece a la empresa captando la atención, dispone al cambio, al comercio, al consumo, acelerará la comunicación. El tiempo que usted pierde es una ganancia, contabilizada en marketing. Su mercancía gráfica hace circular la mercancía. Promueve. Que sea cultural y de interés público o social, o de uso e interés privado, es una diferencia fútil desde el momento en que la cultura forma parte del mercado y lo público se privatiza. Con un buen objeto gráfico, un poco de tiempo perdido hace ganar mucho dinero, por el éxito comercial o el prestigio, al feliz propietario o al explotador de la «cosa» promovida.

—Su observación es, en general, verdadera, pero demasiado en general. ¿De qué no va usted a decir lo mismo cuando la cultura es, en efecto, un mercado? Se decía, hace treinta años, que el cine era singular porque es un arte y una industria a la vez. ¿Y la arquitectura entonces? ¿Y el teatro? ¿Y la edición? ¿La exposición, el concierto, el disco? Lo que usted no dice es lo que es un *buen*, un *buen* cartel... Y ahí se trata de la obligación de la que hablo. El grafismo no es sólo bueno para hacer vender. Es siempre un objeto de circunstancia, en consecuencia efímero. Usted puede, por supuesto, archivarlo, coleccionarlo y exponerlo: lo que hacemos aquí. Usted posterga así algunas finalidades a las

que nos hemos referido: persuadir, testimoniar. Usted sólo tiene en cuenta agradar, lo que excede la circunstancia. Hace del grafismo una obra. Pero con eso engaña y se engaña. El objeto gráfico es circunstancial, *esencialmente*. Inseparable del acontecimiento que promueve, lo es también del lugar, del momento del público al que la cosa llega. Concédame que una Anunciación sigue siendo tan actual como lo es el Antiguo Testamento. Incluso un cuadro de una coronación o de una victoria sigue siendo actual, tanto tiempo como dura la dinastía o el régimen. Pero ¿un programa de cine en una sala de hoy? ¿Una exposición llamada (precisamente) temporal? ¿La liberación de un prisionero político?

—Concedo que la cosa es poco durable y que los grafistas tienen que vivir de ella «a pesar de todo».

—Pero como la cosa que muestra el objeto es poco durable, lo mismo que el público es poco estable: lo que se llama estúpidamente el público, como si eso existiera. Y los grafistas no pueden vivir sin hacer hipótesis sobre el público. No es una civilización, ni siquiera una cultura, en el sentido del antropólogo. Es la combinación, deshecha y rehecha sin cesar, de sensibilidades temporales...

—Sin embargo, el público tiene constantes, la lengua, una cierta idea, incluso inconsciente, de su tradición, nacional o local, sufre condiciones de vida definibles, de empleo, de crecimiento o recesión económica. Y está el aspecto del tiempo, que no cambia tan deprisa.

—Pero usted no sabría determinar la proposición de esos componentes, ni en consecuencia la que hay entre ellos, a la que el objeto gráfico debe dirigirse para intrigar a dicho público. Está condenado a hacer hipótesis. Incluso para los franceses, la Revolución no es un motivo determinado al que sería fácil de animar o reanimar por un giro retórico o un gesto estético. A los griegos les bastaba unos cuantos tropos para despertar la idea de la ciudad en una oración fúnebre, a los japoneses con algunas disposiciones de arquitectura exterior e interior del templo o con algunas figuras musicales o coreográficas para que una ceremonia sintoísta evocara la presencia de los dioses. En la sociedad que es la nuestra hoy, la mayor parte de los motivos son inciertos, muchas motivaciones son imprevisibles (sobre todo fuera de la esfera del consumo de los particulares), y el arte del grafista es arriesgado. Uno puede aburrir cuando creía emocionar, uno se imaginaba cínico y se revela auténtico. Hay que hacer una apuesta sobre el estado actual de la sensibilidad de la gran bestia negra.

—¿La gran bestia negra? ¿Quiere decir con ello el público?

—Que no sabe lo que le gusta y lo que no le gusta. No existe para sí mismo como sensibilidad. Sólo se conoce indirectamente a través de las situaciones, y éstas ya no tienen la regularidad de los rituales. El objeto gráfico debe constituir una de esas situaciones. Cae en la región «blanca», neutra, tal vez desierta, del continente afectivo del público, y se supone que tiene que habitarla, atraer la sensación.

—¿El buen grafismo sería el sensacional?

—La sensación es lo contrario de lo sensacional. Éste es calculable a partir de lo que cree saberse de la emotividad más habitual. Es el modo trivial de la seducción. El dueño de un periódico «sabe» lo que debe salir en seis columnas a toda plana. Aunque bello, persuasivo, verdadero, el grafismo no seduce. Se seduce por un interés, por una pasión que se hace desencadenar. El grafista obliga al espectador a suspender su reactividad, a soñar, a interrumpir sus preocupaciones. Le devuelve a la libertad de experimentar otra cosa de lo que él creía, de experimentar de otra forma. Es un artista de la calle, un foráneo. La calle (europea, neoyorquina, japonesa) es una figura de la vida cotidiana pública, la escena de los encuentros. En la calle, el encuentro no es trágico. La tragedia es el encuentro en la casa familiar. Lo que se encuentra en la calle es lo inesperado, del «transeúnte», la transeúnte. Arte de las ciudades modernas, el grafismo depende exclusivamente de los «acontecimientos» culturales, comerciales, políticos, utilitarios, todos puestos en el mismo gábilo, sometidos a la misma regla de lo sin-regla, del acontecimiento. El grafismo atrapa al público cotidiano en su monotonía de «transeúnte», y le ofrece su otra medida de belleza y evidencia posibles. Lo transmuta. Le ofrece ver de otra manera porque él interpreta y le ofrece así interpretar. Es por lo que *detiene*.

—¿Arte popular?

—Me gustaría llamarlo popular si supiera lo que hoy quiere decir pueblo. Las artes populares, de Europa y de otros lugares, son un descubrimiento o una invención del siglo XIX romántico que se prolonga, para el mundo occidental, hasta los años de la gran crisis. Los totalitarismos, surgidos de ésta, fueron populares e hicieron un gran uso de las artes populares, es decir, de las sensibilidades inscritas en las tradiciones locales, con el fin de *movilizar* a los pueblos. Pero el grafismo no es la propaganda. Ya lo he dicho, intriga, por lo tanto inmoviliza, hace reflexionar. Coja un cartel suprematista o constructivista, alrededor de los años

veinte, de Malevitch o Lisstzky, y después unos carteles estalinistas (sobre los mismo temas) de la mitad de los años treinta. Ve cómo lo «popular» es empleado por éstos, y cómo es dejado en suspenso, en todos los sentidos de la palabra, por aquél. La disolución o la disipación de la entidad «pueblo» es esencial al arte del grafista, sea o no abstracto, como lo es a la ciudad moderna. Público no quiere decir pueblo, sino ausencia de pueblo, pérdida de las creencias compartidas, lo que se llamará masa durante la época intermedia, la de la crisis. Hoy, hace decenios que el modo social capitalista ha disuelto las comunidades populares. Está pasando por encima de las naciones-Estado demasiado viejas.

—Tregua de fresco histórico.

—Esta ausencia de un pueblo es lo que obliga al grafista a apostar, y lo que también le deja el campo libre. «Apunta» hacia su objeto, pero el blanco se mueve sin cesar. No se puede decir que está en comunión, ni siquiera en diálogo, con «su» pueblo. Al contrario, apuesta sobre una comunicación incierta, imprevisible, tal vez imposible. Es el artista popular de una ciudad sin pueblo y de una población sin tradición. Sus destinatarios, todos nosotros, están habitados por la pasión monótona de las «*performances*». Sólo piensan en lo que es posible, en la «factibilidad», como se dice. Se apresuran. Pasan del pasado si no es explotable. «Tener experiencia», este espesor les hace reír, es lastre que hay que tirarlo por la borda, más vale ser amnésico para ir más deprisa.

—¡Pero nunca se ha experimentado tanto!

—Sí, el grafismo también experimenta los medios de intrigar. Pero experimentación no es precisamente experiencia. Explorar el futuro no es habitar el pasado. Los grafistas aguantan en el tiempo presente por la ocasión que la circunstancia les brinda. Pero también porque exploran procedimientos, como sus contemporáneos hacen con todo. Ellos también son lanzados hacia adelante, y a toda velocidad, puedo imaginar. Es un arte rápido. Pero es un arte, y moderno, y como tal tiene como fin sorprender. Hay que fijar el ojo deprisa. El transeúnte se detiene, vuelve sobre sus pasos, examina el cartel.

—Pero, si sólo contempla el cartel y su arte, está perdido. El cartel del espectáculo no satisface su oficio si no hace al transeúnte ir al espectáculo.

—Es por lo que le repito que los grafistas están acorralados. Artistas, pero promotores. Tienen que proponer su obra y otra

cosa que actúa en ellos, la cosa. Su obra es un objeto que debe inducir a otra cosa que el placer de la belleza. Es un arte subordinado, «aplicado», como se suele decir. Exige del grafista una humildad de servidor, una humillación tal vez. El grafista firma un contrato, es entonces dueño (en principio) de escoger la cosa que el objeto va a promover. Pero el contrato estipula que el objeto debe promover la cosa. Interpreta pues, pero aquí en el sentido de un comediante, que es también un servidor. Como en el comediante, hay una paradoja del grafista. Cuanto más hace el vacío en él, para dejarse habitar por la cosa, más fiel es el objeto a la cosa que promueve. Fidelidad que no es mimetismo, sino invención.

—La paradoja es constante, pero oscura.

—Tan constante que hay que extenderla. ¿Quién diría que el arte del comediante (o del director de escena) es secundario, o incluso segundo? ¿Hay un solo arte, sería considerado noble, que no oculte esta paradoja? ¿No pasa Picasso el tiempo interpretando, en ese sentido, representando entonces, escenas, temas, hechuras, ya propuestos por otros antes que él (o por él)? Mire, en conjunto, todas las variantes y estudios que ocupan las dos salas consagradas a sus *Meninas* del museo Picasso de Barcelona. Son como un gran cuaderno de apuntes para un cartel que anuncia una exposición de Velázquez.

—¿De modo que el arte gráfico revelaría una verdad del arte sin más?

—Es eso. Del arte contemporáneo sin más.

—¿Por qué contemporáneo?

—A causa de la gran bestia negra. ¿Cómo intrigar en esas ciudades llenas de intrigas? ¿Cómo detener la mirada del transeúnte sobre el perro de la Infanta, que ya conoce de memoria?

4. ¿Interesante?

ELLA: Tema obligado: lo interesante. ¿Eso le interesa?

ÉL: No lo sé exactamente. Vamos a ver. Es una palabra reciente como sustantivo, salvo en la expresión «hacerse el interesante», que me permitirá no tenerla en cuenta. No significa, como el epíteto, lo que interesa, sino más bien lo que podría procurar un interés, dado el caso.

ELLA: ¿Quiere decir que puede que lo interesante no procure interés?

ÉL: Sí, es una cuestión de tono y oportunidad. La palabra se deja modular con habilidad, por el mero acento de la voz para decir: «Eso no me interesará, se lo dejo a los demás», o bien: «Dejo eso a un lado, ya haré algo con ello, lo guardo para más adelante», o un asombro fingido y forzado, o incluso un desprecio educado: «Me lavo las manos», o bien: «¡Dios santo, todo depende de mí, nada de precipitaciones», hay que reservar el mejor bocado para el final.

ELLA: ¿El sentido varía del gran apetito a la anorexia completa?

ÉL: Fuegos del deseo a la negativa de invertir.

ELLA: ¿Es entonces una palabra que toma los valores más contrarios? No quiere decir nada.

ÉL: Es muy cómoda. Suspende el compromiso y la liberación. Se mantiene a poca distancia. Siempre seguida de puntos suspensivos. Un matiz en la voz la empuja hacia el sí, otro hacia el no. Pero siempre dice «tal vez». Es una palabra prudente, de gran uso entre nuestros contemporáneos, como otras palabras blandas: «un poco», «en alguna parte»...

ELLA: Su agente en la bolsa, si le señala una inversión interesante, está bien, con todo, que le asegure que sacará un buen interés.

ÉL: Evidentemente. Es el uso de la palabra como epíteto. Pero aún con la reserva de que un cambio de la tendencia no vaya a contrariar el cálculo de intereses. Mi agente no puede controlar la coyuntura como totalidad. Hay un resto seguro, un resto de posibles. Diciendo «interesante...», se señala el margen que separa

el ingreso probable del seguro. El beneficio puede ser improbable, bastante lejos de la unidad, o muy cerca.

ELLA: ¿Está haciendo un plazo de cálculo de oportunidades?

ÉL: Es el uso que hace su agente de bolsa. Pero puede extenderse mucho más allá. El crítico de arte, al salir de la primera exposición de un pintor ignorado, si dice: «Es interesante», entiende: tal vez sea un artista al que hay que defender. Si dice sin más a su colega: «Interesante...», el otro entiende que le da de lado. Y si le pregunta: «¿Te parece eso interesante?», es que de momento no le gusta y que va a reventar quizá. ¿Hay un cálculo en las ocurrencias?

ELLA: Hay duda y una solicitud de un momento de reflexión. Siempre un lapso de tiempo reservado.

ÉL: Pero reflexionar es simplemente esperar a ver cómo la obra va a ponerse a ocupar la mente del crítico. Y, en primer lugar, si eso va o no va a suscitar un comentario. El crítico sabrá que está interesado y lo que le interesa poniéndose a escribir sobre la obra. El interés se reconoce en que el interesado otorga un gasto de palabras y frases a propósito de la obra. Poco importa que sean laudatorias o peyorativas. Si la obra consigue ser comentada, *habrá sido* interesante para el crítico, puesto que habrá otorgado el trabajo de un texto y su riesgo.

ELLA: A una mujer le parece un hombre interesante. Se lo da a entender. Es también un riesgo que ella corre, «se compromete», como se suele decir, se expone sin garantías de ser «retribuida».

ÉL: El caso es parecido, en efecto. Pero ¿ella se declara sin ánimo de ganancia? ¿Cómo lo sabe usted? ¿Cree que el deseo puede manifestarse sin petición? Ahora bien, la petición espera retribución. En cuanto a la importancia e incluso al plazo de ésta, quiero concederle que la bella no lo tiene muy claro, sino que hay un interés en el principio de su declaración, como el del comentario del crítico, de eso no hay duda. Yo diría que el objeto es interesante, la pintura, el señor, en los que se invierte sin saber definir el interés que se espera de ellos. Lo interesante sería lo que es también valorado de manera mal calculada.

ELLA: ¿Inversión a fondo perdido?

ÉL: No perdido, *aventurado*.

ELLA: ¿Suscitaría un interés desinteresado?

ÉL: Desinteresado no es la palabra. Usted se ríe, pero esta paradoja ha sido un motivo clásico del análisis del sentimiento estético al menos desde Kant. Una disposición del alma que no tiene

razón alguna de apropiarse del objeto, ni siquiera de ser afectado por su presencia. Que no persigue a costa de ese objeto ninguna finalidad de enriquecimiento, justificación, o placer. Es por lo que, se decía, el gusto —era el nombre del sentimiento de lo bello— no puede argumentarse: no obedece a una finalidad concebible. Puede ciertamente compartirse, pero es imposible derivarlo de un razonamiento. Compárelo con la dialéctica: es interesante como lo es el cálculo bursátil, porque la razón, las razones son interesadas. La conclusión de una argumentación procura un beneficio al entendimiento. Ha gastado un tesoro de implicaciones: «Si *p* entonces *q*», a cambio de lo cual obtiene finalmente una certeza bien establecida: «Entonces *r*».

ELLA: Usted distingue, en suma, dos clases de interesante, uno apela al desinterés, el otro, al interés final. Uno que obtiene una pérdida; el otro, un beneficio.

ÉL: Usted quiere decir: el interés por el arte y el amor, y el interés por la convicción y el dinero... Pues ¡no! Hay al menos dos objeciones que hacer a esa separación. En primer lugar, en ambos casos hay que empezar por ceder. Su dama hace su declaración, mi crítico, su trabajo, pero también el financiero compra, gasta dinero líquido y lo arriesga en capital mobiliario y el lógico da crédito, por su lado, a los «buenos» predicados que le permitirán calcular la proposición por demostrar. Quizá sólo exista el avaro al que nada le interesa porque teme todo lo posible. Para él, ningún «lo tendrás» es conmensurable al «ten». Lo interesante suscita siempre un movimiento contrario al *retener*, incluso si ese gesto de soltar es inmediatamente reprimido y sólo se profiere «interesante» negándolo con un gesto de burla... Pero ¿hay una avaricia de los sentimientos? No dejarse afectar por lo que sea, objeto, persona, situación, hasta el punto de ni siquiera juzgarlos interesantes, aunque fuese un segundo... Ni siquiera negarse al riesgo de invertir: ignorarlo.

ELLA: A eso se le llama represión, negación, inhibición, etc.

ÉL: Sí, la hipertrofia del yo: no se aprecia lo que es y lo que tiene, se le sobreestima, lo demás no vale nada.

ELLA: Incluso hay que imaginar esta egofilia como una inversión segura: yo, al menos, soy lo que soy y, por lo tanto, puedo ser una inversión segura hecha por mí sin riesgo alguno. Uno cree evitar así el tiempo, que altera todas las cosas, y la fútil inestabilidad del prójimo.

ÉL: Avaricia extrema. No la pérdida del interés, como en la melancolía, sino su repliegue y concentración sobre el ego. Éste,

desde ese momento, momificado, idéntico a sí, ya dado completo tal cual: una vida muerta, como se dice. Pero tal vez sea ir demasiado deprisa. Queda interés en el egoísmo, un monstruoso interés por sí mismo a pesar de que no produzca ningún beneficio. No vale la pena arriesgar por nada el montón de oro, pero también el montón lo vale todo y vale por todo. No produce beneficio, *es* el beneficio, la certeza. No produce nada, puesto que está sin relación a cualquier cosa. Pero lo sin relación es lo absoluto. Entre Narciso y Narciso, *interesse*, es *esse*.

ELLA: ¿Su segunda objeción?

ÉL: Espere, ya termino. ¿El interés del yo por sí mismo puede ser tan puro? Podría serlo si el yo pudiera ser ese objeto puro impasible a la duración y a sus accidentes, al prójimo y a sus peticiones.

ELLA: Sí, en verdad, Harpagón y Narciso no cesan de tener que defender su objeto contra las alteraciones posibles provenientes «de afuera».

ÉL: Y ese «afuera» no está en el exterior de ese objeto. Todo objeto es precario, comprendido el yo. Una posible pérdida está siempre incluida en su inversión.

ELLA: Ésta es lo mismo que interesante, en el antiguo sentido: entre el egomaníaco y su ego interfieren e *importan* obstáculos. Apelan al gran interés de lo que impide. Exigen laboriosas contrainversiones, gastos en sospechosos, estratégicos, sonsacados al avaro y al confidente (pienso en *La escuela de mujeres*) por el cuidado de preservar su bien. En definitiva, en lugar del «ten», la obsesión de que «no lo tendrás». Eso basta para que el que no quiere dar nada gaste a pesar de todo, consuma alguna fuerza reactiva.

ÉL: Y por tanto, una conclusión de que, en todos los casos, dinero o amor, lo interesante pide que se pague, aunque sólo sea para no pagar. La única alternativa sería no que algún objeto fuera sobreinvertido, sino que nada pudiera serlo y todo pasara por no interesante.

ELLA: ¿Melancolía, depresión?

ÉL: O lo que los estoicos predicaron con el nombre de *adiaphora*: que no hay diferencias. *Interesse* quería decir también diferir, una interposición de duración, que basta para medir las urgencias y compararlas: lo más interesante es lo que no espera mucho tiempo. Ahora bien, si se ostenta una indiferencia general, todo pasa al mismo ritmo, cuidar la fractura de la pierna de Epicteto, cumplir sus deberes cívicos o conyugales, hablar o callarse,

morir en la guerra o disfrutar de una paz bucólica, sufrir la esclavitud o asumir la carga del imperio. Nada de eso es por sí interesante.

ELLA: Hay que confesar que la Stoa es muy tentadora.

ÉL: ¡En absoluto! Debe ser no interesante en sí misma.

ELLA: Concédame que hay un beneficio secundario en esta recusación de beneficios...

ÉL: Se lo concedo, y había una segunda objeción, que no es otra que otra formulación de la primera. La sentencia popular la ha nombrado desde hace mucho tiempo: quien pierde gana. Dejando todo indiferente, el emperador y el esclavo, cada cual en su lugar, ganan esta orgullosa diferencia: estar de acuerdo con el orden del mundo tal como es. Eco del Oriente... A la pregunta «¿Qué beneficio obtiene del ejercicio zen?», John Cage respondió: «Ninguno, se es el mismo en el mismo lugar, pero tres pulgadas encima del suelo.» No es un flaco beneficio. Usted hace lo mínimo, es decir, en música, hasta llegar a la no composición y al silencio, y gana el máximo: no un buen lugar, una rentabilidad que tiene asegurada el éxito de afectos en el auditorio, un ingreso de satisfacción subjetiva, usted gana elevación. La elevación o la elación no se mide. Tres pulgadas en Oriente es la ascensión al cielo en el Occidente cristiano.

ELLA: Me acuerdo de Freud: hay un beneficio secundario en la neurosis. Se está enfermo como un perro, pero lo que se soporta enfermo no se soportaría estando... sano.

ÉL: Afortunadamente, la salud, en esas materias sospechosas, no es más que un estado de psicosis.

ELLA: Está exagerando.

ÉL: Digamos que al menos de obsesión. Dicho con brevedad, uno se desinteresa de todo acimut, quiero decir en cuanto a las «pequeñas *a*» para sólo estar interesado en la «gran *A*». Eso origina una finalidad, una metafinalidad. Y un metainterés, ¿no?

ELLA: Citaba usted a Kant. Usted se acuerda de la misma inversión a propósito de lo sublime. Es un sentimiento contrario al interés del entendimiento y al de la sensibilidad. Pero esta *Zweckwidrigkeit*, esta antifinalidad es final en relación al destino del alma. No probar los placeres de la naturaleza y del arte, no experimentar más que su nulidad es orientarse hacia lo esencial: que existe lo impresentable. Entonces, ¡vaya participación en los beneficios!

ÉL: Mire, tal vez sea eso lo que un auténtico banquero busca. No las ganancias a golpe de buenas inversiones, sino la inversión

completa y la ganancia absoluta. Hay en la búsqueda de la fortuna la misma lógica absurda que en la de la santidad o la conquista: darlo y perderlo todo para ganarlo todo. Ahab encarnizado tras Moby Dick, Alejandro violentando a los hindúes, la munificencia de Gatsby. El que no pierda su vida en este mundo, escribe Juan, no la ganará en el otro.

ELLA: Usted no conseguirá un empleo con esta receta. No sólo en una empresa, sino tampoco en el cielo. Pues eso es claramente interesado. Cuando usted aparezca ante Él, Dios se reirá: has dejado tu familia y tus bienes, pero era para seducirme. Según eso, la santidad no tiene que ser un rasgo que se saca de mi bondad. Dios quiere que renuncie también al interés del desinterés. Pregunta considerable: ¿Quién es interesante para Dios?

ÉL: De momento, le recuerdo que Dios ha muerto.

ELLA: Eso no cambia nada en principio.

ÉL: Eso cambia que no era inconcebible que Dios mismo hubiera sido interesado, lo que su ausencia no puede ser. Los gnósticos pudieron imaginar que Dios no había creado el mundo malo como es más que para que le sea devuelto redimido. Pecado, muerte, horror, crimen, el mundo invertido con pérdidas, pero redimido para mayor gloria del creador, ¡Con qué beneficio! La gran *A* jugándose las pequeñas *a* para manifestar que les es inconmensurable y que su único interés es que se crucifiquen para manifestar a su vez que no son interesantes al lado de la gloria de la gran *A*...

ELLA: ¿No le parece un poco abyecta esta lógica de la manifestación?

ÉL: ¿Qué quiere decir? ¿Que la encarnación, e incluso la creación, resulta de un gran cálculo egomaníaco?

ELLA: Me pregunto lo siguiente: Los contemporáneos, privados de Dios, con sus prudentes palabras «es interesante», ¿se han vuelto quizá más sabios que los gnósticos? Sospechan que la ética, incluso la más pura, puede ser interesada. Después de todo, la virtud hace andar también el sistema, incluso si por un tiempo parece oponerse a él. El sistema siempre tiene necesidad de esas críticas, objeciones, trabas, litigios e incluso discrepancias: mejoran sus resultados. Tal vez sea por lo que nuestros contemporáneos estén tan apegados al momento estético: un suspiro, la suspensión provisional del principio de eficacia.

ÉL: Apenas pueden hacerlo mejor. Ganan un poco de tiempo. Sacan un pequeño beneficio renunciando provisionalmente a la rentabilidad inmediata. Pero no está garantizado.

ELLA: No lo está para ellos, casi lo está para el sistema. Le concedo el que tengamos elección. Pero es justamente ese momento de exención, quiero decir: ese gesto por el que el pensamiento se sustrae a la regla de la productividad directa es también una regla de optimización de los resultados. Las ciencias y las artes tienen necesidad de ello, pero no menos las políticas y las tecnologías. Se creen desinteresados, sumidos en la investigación pura, pero es el interés del sistema el que requiere esa creencia.

ÉL: ¿Cómo? Esta apertura del espíritu a los objetos que no *son* todavía, la fuerza de mantener vacío un espacio de pensamiento para que lo imprevisible pueda ir a abordar allí. ¿Acaso niega que el ejercicio de ese poder sea realmente desinteresado? ¿Sólo sería interesante porque el sistema se interesa por él?

ELLA: Yo no digo «porque», digo «a fin de cuentas».

ÉL: Pero las cuentas no se acaban nunca, usted lo sabe.

ELLA: De acuerdo. Digamos «a plazos» mejor que «a fin de cuentas», sabiendo que el plazo es siempre rechazado. Pero digamos también que el fruto de esos momentos de liberación tiene todas las posibilidades de ser atrapado tarde o temprano por el sistema. Estoy seguro, como usted, de que la fábula mitológica más extraña, las paradojas de la física o de la biología contemporáneas, los paralogismos sofisticadísimos de las lógicas modernas, las invenciones literarias, visuales, musicales son el hecho de ese poder que se llama «creación» mediante una metáfora teológica, y este poder se ejerce en los casos extremos —Einstein, Cézanne, Schönberg, Joyce, Gödel, Freud, Wittgenstein finalmente— más o menos sin preocuparse de la acogida que tendrán sus obras. Pero, en cuanto a lo que dice, esté tranquilo de que todo lo que está inscrito y depositado en el gran registro del sistema está ahí de ese modo archivado para todo fin útil. Interesante, declara el desarrollo, sin saber muy bien para qué. Eso puede servir...

ÉL: ¿Es eso lo interesante para usted?

ELLA: No, es lo interesante para el sistema de acuerdo con su definición, lo que puede procurarle un interés sin garantía de éxito y sin vencimiento previsible. Para el artista, el sabio, el ingeniero, lo interesante es otra cosa.

ÉL: ¿Qué, entonces? ¿Esa escucha de lo que no es? ¿Su dependencia en cuanto a la llamada de un interlocutor cuya lengua no comprende?

ELLA: No imagina lo bien que lo está diciendo: intente hablar esa lengua. Una conversación entre dos interlocutores que hablan

la misma lengua natural (o dos lenguas traducibles una a otra) y que alegan, en consecuencia, los mismos presupuestos y sobreentendidos acumulados en esa o esas lenguas en el curso de la historia, esa conversación sólo puede llegar apenas a lo que ambos interlocutores ya saben, de una forma clara o no. Es la función más frecuente de la conversación: ratificar lo bien conocido. Cada cual se orienta.

ÉL: ¿Poco interesante, entonces?

ELLA: Lo menos interesante. Bergson decía: conversación es conservación. Esto ocurre en la mayor parte de las entrevistas, conversaciones, diálogos, mesas redondas, debates, coloquios, a los que nuestro mundo es aficionado. Sirven para asegurarse de que se está bien «en la misma longitud de onda» y que la cosa va bien. Nada es menos interesante que esos ejercicios de pragmática comunicacional repetidos y rudimentarios. Los hurras y los aplausos son incorporados como elementos *a priori*. ¡Qué aburrimiento!

ÉL: ¿Para qué recordar esta miseria? Se sustenta consumiéndose a sí misma sin fin. Oía esta mañana en la radio a un médico que tardaba cuatro minutos y medio en explicar doctamente que lo mejor, cuando se está deshidratado, es beber agua. Interesante, ¿no?

ELLA: Lo único interesante es intentar hablar la lengua de otro al que no se le comprende.

ÉL: Enigma de la traducción.

ELLA: Como quiera, pero hay que extender el alcance de esa palabra demasiado profesional. Nos ocurre que cogemos los datos (digo bien: lo ya dado) como si fueran también señales hechas en una lengua desconocida. Por ejemplo, efectos físicos, fenómenos cósmicos, lapsus recurrentes, el color de un paisaje, el cromatismo de un cuarteto de cuerda, frases, palabras de nuestra propia lengua. Pues bien, puede que todo eso lo cojamos como si eso «dijera» o quisiera decir algo que no conocemos. Mire: una caricia que me hace mi amante habitual... Se dice: ¿y si eso significara otra cosa? Se ejerce una capacidad de *extrañamiento*.

ÉL: Es un término de la gnosis y de la mística.

ELLA: Ambas buenas conocedoras en materia de lo interesante.

ÉL: Vuelva sobre su «traducción».

ELLA: Se hace entonces una hipótesis sobre esa lengua o sobre aquella otra lengua. Se ensayan contestaciones formuladas según sus reglas supuestas. Wittgenstein decía: le han dado a us-

ted unas bolas de tenis y, con esas bolas, las reglas para jugar. Y después se da cuenta de que el otro no usa las bolas como en el tenis, sino como piezas de un juego de ajedrez o de elementos de un puzzle o de hilos de una pieza de tapicería. Siguen siendo juegos conocidos por usted y descifrables. Imagine que el juego al que el otro juega sea indescifrable y que usa las bolas de una manera que usted juzga insensata.

ÉL: ¡Pues bien, usted deja de jugar con él!

ELLA: En absoluto. Es lo interesante por excelencia. Usted tiene que inventar contestaciones de acuerdo con los mensajes enigmáticos.

ÉL: ¿No pone en duda que el otro le dirige mensajes? ¿Que no monologa como un simple idiota?

ELLA: No puedo hacerlo. Hay en mí algo o alguien que no es «yo» quien habla, que no habla mi lengua. ¡Cómo ignorar a este huésped clandestino? Usted decía que el yo, como todo objeto, tiene su alteridad en sí mismo. En realidad, es el lenguaje el que es así. Lo dicho pone a un lado lo no dicho. Lo interesante es hacer a éste decible.

ÉL: ¿Es Dios su otro?

ELLA: Es lo innombrable. Cézanne consigue «hablar Sainte-Victoire» en pequeños toques cromáticos. ¿Ha acabado con la montaña, ha sido comprendida? En absoluto. Otro pintor mira los óleos y las acuarelas de Cézanne y las *enajena* otra vez. Inventará otro idioma cromático. Lo interesante es inagotable.

ÉL: Su interesante no me parece prudente, por una vez.

ELLA: No puede serlo, usted lo decía. Sólo lo es en el momento de la suspensión. Pero ese momento prepara la peor imprudencia, intentar hablar la lengua del otro. Si no me expusiera a la aventura del desciframiento o de la invención, lo interesante resultaría no interesante.

ÉL: ¿Está usted enamorada?

ELLA: No sea vulgar. La alteridad de lo sexual se experimenta sobre todo, efectivamente, en la exposición obstinada al *extrañamiento*, que del amor hace pasión. Se experimenta, nunca se agota. Nuestra entrega más total del uno al otro no impediría que usted sea un hombre y yo una mujer, que hablan dos lenguas en la misma lengua. Y cada uno se esforzaría por descifrar el idioma del otro, es decir, en darle lo que no tiene él mismo.

ÉL: ¿Sabiendo que eso no sirve para nada?

ELLA: ¿Para qué sirve la literatura? Le digo que lo interesante exige el desinterés.

ÉL: El descuento del beneficio, el capitalismo, lo que llamamos sistema no puede ser más que la exasperación de un amor sórdido por lo interesante: apropiarse de lo que no se tiene y hacerlo «productivo».

ELLA: Habría que seguir releyendo al Marx de la plusvalía. Extraña fuerza de trabajo cuyo uso da más valor de lo que consume. Pero a condición de que se incorpore el producto en la circulación de mercancías.

ÉL: Lo interesante, para el capitalismo de Marx, es evidentemente la fuerza de trabajo. ¿Diría que ella habla otra lengua que la del cálculo económico?

ELLA: Marx pensaba seguramente que es distinta del sistema. Quería instituirla como su verdadero sujeto.

ÉL: Cosa que no ha funcionado.

ELLA: No, lo otro no se instituye en cuanto tal. Sólo puede ser lo interesante. No puede «marchar» propiamente, hace marchar lo demás porque está ausente. Lo demás marcha renqueando.

FANTASÍAS DEL SISTEMA

5. Muro, golfo, sistema

Quería aprovechar la oportunidad que me brinda esta exposición para analizar la situación de la actual coyuntura histórica. En los años cincuenta y sesenta, cuando militábamos en ese tipo de «Instituto» de teoría y práctica crítica que se llamaba «Socialismo o barbarie», nos daba, a cada uno a su vez, por entregarnos al peligroso ejercicio titulado «análisis de la situación». Reteníamos los acontecimientos que parecían de más relevancia en el contexto histórico de entonces, los analizábamos, e intentábamos, a partir de ese análisis, determinar una representación tan adecuada como posible del mundo contemporáneo y de su devenir.

Pero el objeto de este delicado ejercicio no era tan sólo la mejor comprensión posible de la realidad, sino también la definición de las acciones en las que nos basábamos para orientar el juego de fuerzas, complejo y cambiante, que constituía dicha situación. El análisis teórico siempre estaba ligado estrechamente al proyecto práctico. Nos esforzábamos por ver las cosas en su totalidad, sin prejuicios, no ya por el placer de la inteligencia crítica, sino para plantear correctamente la pregunta: ¿Qué conviene hacer en esta situación? Y esta pregunta quería decir exactamente: ¿Cómo podemos, en nuestra medida, ayudar a aquéllos y aquéllas que están sometidos a la explotación y alienación para que se emancipen? ¿Qué clase de intervención, aquí y ahora, nos permite conseguirlo?

No rememoro la vieja experiencia de los «análisis situacionales» por pura nostalgia. Su recuerdo me ayuda a calibrar cuán distintas son hoy las circunstancias y cuánto ha cambiado lo que podemos esperar de esta práctica. Está claro que no somos un Instituto de práctica crítica y que, consecuentemente, no se requiere que esbocemos unas líneas de orientación política. Las intervenciones que nos proponemos se reducen a la publicación de artículos y recopilaciones. Lo que no implica que este tipo de acción sea menos importante. Es de otra clase. Y la diferencia no reside en la denominación del grupo crítico que integramos, resulta de un cambio que afecta a la situación histórica en sí, y al mismo tiempo, a la naturaleza de la crítica.

Hablando pronto, diremos que la práctica militante, al menos en nuestro país, ha pasado a ser una práctica defensiva. Tenemos la necesidad de reafirmar constantemente los derechos de las minorías, mujeres, niños, homosexuales, el Sur, el Tercer Mundo, los pobres, los derechos del ciudadano, el derecho a la cultura y educación, los derechos de los animales y del medio ambiente, no sigo. Tenemos que firmar solicitudes, escribir textos, organizar coloquios, estar afiliados a los comités, participar en las encuestas electorales, publicar libros. Actuando así, asumimos las responsabilidades vinculadas normalmente al status de los intelectuales. «Normalmente», en cuanto estas prácticas están autorizadas e incluso fomentadas por la legislación o al menos, por las reglas, formuladas y no formuladas, que rigen dicho status. La sociedad nos permite, nos pide que obremos de esa manera: necesita que contribuyamos, en nuestro orden determinado, al desarrollo del sistema global.

De esta forma podemos mantener vivo el sentimiento de que continúa la lucha por la emancipación. Y no es erróneo. De todos modos hay un signo claro de que el combate ha cambiado de naturaleza: la disminución del precio que pagamos, es decir, del gasto de energía y tiempo que dedicamos a la práctica crítica. Esta reducción indica con toda evidencia que nuestra estrategia ha pasado de estar a la ofensiva a estar a la defensiva. Según Clausewitz, la cantidad de tiempo y energía empleada en atacar es algo más de siete veces superior a la que requiere defender. En las condiciones actuales, la guerra para emanciparse nos supone, en términos de fuerza, un ochenta por ciento menos que antaño, y, con toda seguridad, con el mismo efecto...

A decir verdad, el resultado no es idéntico. La emancipación no está vista ya como alternativa a la realidad, como ideal que hay que conquistar e imponerle desde afuera. Se trata más bien de uno de los objetivos que el sistema pretende alcanzar en uno u otro sector que lo conforman, trabajo, impuestos, mercado, familia, sexo, «raza», escuela, cultura, comunicación. No lo consigue siempre, tropieza con resistencias, internas y externas. Pero los propios obstáculos que se le oponen impulsan al sistema a una mayor complejidad y apertura, a la promoción de nuevas empresas. La emancipación se hace tangible. De ahora en adelante el modo real de funcionamiento del sistema conlleva unos programas y éstos no sólo están destinados a optimizar lo ya existente, sino que también son *venture programs*, investigaciones «para ver», que generan más complejidad y dan lugar a instituciones más «flexibles».

Todo pintado muy bonito, ya lo sé, y repetido hasta la saciedad en los discursos políticos, mensajes comerciales e informes administrativos. Precisamente la finalidad de la crítica es localizar y denunciar cualquier carencia del sistema en materia de emancipación. Lo que es notable es que esta tarea tiene como presupuesto que la emancipación corre, a partir de ahora, a cargo del propio sistema y que las críticas, sean de la naturaleza que sea, el sistema las solicita para ejercer este cargo con más eficacia. Diría que la crítica contribuye de esta manera a la transformación de las discrepancias, si todavía hay, en litigios.

A partir de esta situación los observadores y comentaristas podrían llegar a la convicción de que el gran relato de las Luces acabó con las representaciones del hombre y de la historia que urdieron en su contra la dirección teórica y práctica de los asuntos humanos. Todavía el siglo XX ha visto cómo distintas clases de regímenes intentaban imponer modos de organización de la comunidad totalmente distintos, fascismo, nazismo, comunismo. El relato occidental más antiguo y comprensivo, el cristianismo, dejó desde hace tiempo de modelar las formas reales de la vida social, política, económica y cultural. El marxismo, último vástago nacido del cristianismo y de las Luces, parece haber perdido todo poder crítico. Pereció con la caída del muro de Berlín. El gentío de Alemania del Este invadiendo las tiendas de Berlín Oeste constituye la prueba de que los ideales de libertad, por lo menos los del libre mercado, obsesionan ya a todos los del exmundo soviético.

La crítica práctica del comunismo es cosa hecha. Pero *¿quid* del poder crítico del marxismo, en la práctica y en la teoría? Estando en Berlín Este en junio y diciembre de 1989, pude constatar hasta qué punto los intelectuales de Alemania del Este (más o menos comprometidos con la burocracia comunista, inevitablemente) se preocupaban por salvaguardar o más bien elaborar una posición que pudiera posibilitar, a ellos y a nosotros, la continuación de la crítica del liberalismo occidental, así como la del totalitarismo del Este. Para una mente formada en la tradición del marxismo radical, esta petición sonaba como una llamada a reemprender nuestro trabajo de los años cincuenta y sesenta: llevar al frente el análisis crítico del «capitalismo tardío» y de la pretendida sociedad comunista. Proyecto ciertamente conmovedor, pero perfectamente inútil.

Siempre es lícito entender la situación de Europa occidental y «oriental» (de hecho, ampliamente central) como florecimiento

del capitalismo y declive de las organizaciones y regímenes burocráticos posestalinistas. Pero siempre faltará un personaje en el cuadro, una figura que proyecta su sombra o su luz trágica en la escena histórica durante más de un siglo, el proletariado. En la rigurosa acepción marxista, no se le debe confundir con la clase obrera. La clase constituía una entidad social más o menos reconocible según algunos criterios sociales y culturales; el concepto apuntaba hacia la antropología, mientras que, con el nombre de proletariado, se indicaba la Idea del proyecto exacto de la historia moderna. La única propiedad del sujeto ese no era tan sólo la fuerza del trabajo: objeto de explotación para el capital, para el marxismo era el motor real de toda la historia de la humanidad. El capital despojaba al proletariado del uso de tal fuerza para atribuirse los frutos de su extraño poder: crear más valor que el que se consume. Caso claro de «buena productividad»...

La baza del marxismo era crear un proletariado emancipado a partir de las distintas clases trabajadoras: a partir de las múltiples comunidades de trabajadores atrapados en las cadenas de las relaciones capitalistas, formar un único sujeto colectivo, consciente y autónomo, apto para liberar a la humanidad entera del daño que se le ha hecho, incluido él mismo. Había algo trágico en esta visión: una sociedad presa de la *mania*, atormentada por un espectro, consagrada a una *catharsis* aterradora. Porque el crimen que soportaba no era el daño que se puede reparar con un litigio ante los tribunales, era un error y no había tribunal alguno que pudiera oír equitativamente a las dos partes, trabajo y capital. Los derechos de los trabajadores eran, de hecho, el que tenía la humanidad a gobernarse por sí misma. Lo que estaba realmente en juego en la lucha de clases era ese derecho: «clase contra clase», sin consideraciones a la nación, sexo, «raza» o religión.

Recordando estas grandes líneas de la crítica marxista, por todos conocidas, experimentamos un sentimiento arcaico y embarazoso. Influye la manera en que la evoco, pero el verdadero motivo es que el espectro se ha desvanecido llevándose consigo el último gran relato crítico, lejos de la escena histórica. Los regímenes que se han ofrecido a los representantes del viejo héroe sólo han podido reproducir payasadas sangrientas en su nombre. Sucumben uno detrás de otro, dejando, sin contar sus propios cadáveres, vacante el puesto para reconstruir las comunidades según el modelo occidental. Operación que llevará años y como se puede temer, no exenta de violentas convulsiones. Y sin que parezca que haya nada que se le pueda resistir. En este inesperado

proceso de crítica totalmente «práctica», las clases trabajadoras como tal no desempeñan ni desempeñarán papel alguno. El movimiento obrero internacional ha quedado disperso en instituciones locales cuyo único fin es defender los intereses de determinadas categorías de trabajadores, las luchas de clases representarán unos elementos, entre otros, que oponen resistencia al desarrollo del sistema. Pero éste, como ya he dicho, necesita tales obstáculos para mejorar los resultados.

Se podría decir entonces que el discurso «burgués» de la emancipación y el tipo de organización de la comunidad ligado a la época del «capitalismo tardío» —utilizó las designaciones marxistas canónicas a propósito— salen victoriosos de una lucha de dos siglos. En vano han intentado imponerse las otras formas de leer y hacer historia. Parece que el sistema tiene buenos motivos para erigirse como único defensor de los derechos y de las libertades, incluidos los de la crítica. ¿Cómo satisfacer la petición de una crítica radical, tal y como la formulan nuestros colegas de Alemania del Este, cuando la crítica, la problematización y la imaginación exigen un espacio social y mental abierto, como lo demuestran Castoriadis y Lefort, y cuando únicamente el sistema garantiza la apertura, ya que le hace falta?

La caída del muro de Berlín es un acontecimiento sobrecargado de significado y plagado de consecuencias históricas. Tiene también, como se ha visto, implicaciones decisivas en el estado de la crítica. La crisis del Golfo, en el momento en que escribo, está aún en la fase de *suspense* (octubre de 1990), no deja de ser menos significativa, pero lo es de manera diferente. No es la primera vez, y no será la última, sin duda alguna, que el sistema occidental en su conjunto se ve enfrentado a los efectos directos e indirectos de su política imperialista. Está claro que la dictadura de Irak es el fruto de la situación creada por la presencia de las potencias occidentales en Oriente Próximo desde hace dos siglos. Se han repartido esta región del mundo en función de sus respectivos intereses y de las relaciones de poder que las ligaban unas a otras y que lo siguen haciendo, y al mismo tiempo, mediante esta política de reparto, intentaban «resolver» las contradicciones internas, en especial las surgidas a raíz de la profunda crisis que dio lugar a la Primera y Segunda Guerras Mundiales. Saddam Hussein es un producto de las cancillerías occidentales y de las grandes firmas, del mismo modo que Hitler, Mussolini y Franco nacieron de la «paz» que los vencedores de la Gran Guerra impusieron en sus países. Y lo es aún de manera más flagrante y cí-

nica. Pero la dictadura iraquí procede, como las demás, del traspaso de las aporías del sistema capitalista a los países vencidos, menos desarrollados o simplemente menos resistentes.

Entre las diferencias entre el régimen de Saddam Hussein y los que he citado destacaré dos que atañen principalmente a mi propósito. La primera diferencia reside en que el desafío que Irak lanza al sistema occidental llega en un momento en el que su expansión ha alcanzado proporciones sin precedentes (en especial por el hecho de la «capitulación» de los países comunistas). A este respecto, parece que Saddam Hussein no haya sopesado la conmoción que simboliza la caída del muro de Berlín en la palestra mundial. Por el contrario, la crisis que sufrieron Italia y Alemania en el período de entreguerras no afectaba menos a América y resto de Europa.

La segunda diferencia es menos circunstancial y me detendré un poco más en ella: tiene que ver con la orientación general de las reflexiones actuales. Lo que posibilita las dictaduras antes mencionadas es, en primer lugar, la angustia que se cierne sobre la vida económica y social, está demás recordarlo. Esta angustia es humillante, provoca resentimientos y son éstas unas disposiciones afectivas de las cuales la mayoría de las mentes occidentales contemporáneas apenas tienen representación alguna, ya que no las han experimentado. Estamos humillados porque consideramos que la comunidad y la cultura a la que pertenecemos no dejan de ser menos eminentes que las del maestro, faltaría más. Cuando se trata de una derrota ocasional y reciente, la humillación queda en la anécdota y se supera la angustia. Es lo que esperamos de la Alemania unificada, por ejemplo.

Sin embargo, no es este el caso de Oriente Próximo. Los pueblos árabes que viven allí han sido testigos durante siglos de una de las civilizaciones más brillantes del mundo. La tradición es prueba de ello. Pero estos pueblos también saben que desde hace siglos la cultura árabe musulmana ha padecido la humillante dominación de las potencias occidentales. Muestra de ello, la política «Escudo del desierto» no ha dejado de despertar un resentimiento endémico en la población de estas regiones. Por muy dividida que esté en Estados fabricados por los occidentales, reacciona y reaccionará seguramente como vástago único de una comunidad ancestral, la *Umma* islámica, que es la suya. Y está dispuesta a invertir toda figura, de cuna árabe, que sepa hacer reconocer el nombre del islam y el de Umma y restablecer su honor por el mundo.

Ahí reside la fuerza de Saddam Hussein, y no en su armamento. No es una casualidad que el líder de un movimiento árabe laico, el partido Baas, no dude en llamar a la Umma para vengar la profanación de los lugares santos del islam. Y esto es realmente lo que está en juego en la crisis del Golfo. No cabe vacilación alguna de que, a corto plazo, de una manera u otra, el dictador de Bagdad será vencido. Tampoco se duda de que a medio plazo tendrá que revisarse el mapa de Oriente Próximo, Líbano, Palestina e incluso Israel. El verdadero problema viene a largo plazo: ¿Puede el islam seguir oponiéndose al modo de vida totalmente secularizado que prevalece en las sociedades occidentales y similares con la espiritualidad o, mejor, con el simbolismo con el que está marcado y consagrado cada detalle de la vida diaria, y que le convierte más en el portavoz de toda una civilización que de una creencia religiosa determinada? Me explico: una modalidad del ser humano en su conjunto, a la que la modalidad occidental es completamente ajena. Como la voz antaño escuchada por Abraham y Mahoma, la voz del almuecín retumba en las ciudades y desiertos para recordar que no hay otra autoridad en los asuntos humanos que no sea la Ley que esa voz proclama.

Esta cuestión sobre la autoridad puede servir de piedra de toque en el caso de que queramos identificar las dos partes que se enfrentan en Oriente Próximo y determinar el verdadero núcleo del conflicto más allá del ruido de las armas y de las declaraciones. En el sistema moderno e incluso posmoderno, la autoridad es materia de argumentación. No basta nunca con atribuirla, concederla, por decirlo de algún modo, a un individuo o grupo, el cual sólo ocupa el lugar de autoridad durante un tiempo limitado. Este lugar está vacante por principio. A la autoridad se la designa mediante un contrato, aunque sea la última palabra donde queda reflejada la Ley.

Es ésta la paradoja de la democracia, que la instancia suprema, el «fundamento» de las decisiones relativas a la comunidad se establece a partir de una decisión de la comunidad. Y de este modo, la transcendencia o la «Alteridad» que va unida a la idea de la Ley y del tribunal supremo permanece inmanente a la Identidad de la comunidad. La plaza vacante de la autoridad constituye un ejemplo perfecto de ese «blanco» o de esa vacuidad que el sistema abierto reserva celosamente para poder considerarse apto para criticar, corregir y ajustar sus propios resultados. En la medida en que la figura de la autoridad es asimilable a la

del padre, diremos que aquí el padre es elegido por y en la comunidad de hijos e hijas.

En la tradición islámica (o judía, en cualquier caso), el padre elige al pueblo, designa a los representantes, a los profetas y les dicta su ley. Esta ley transcendente, insondable, sólo puede adquirirse a través de la lectura de las letras inscritas en el Libro por los primeros testigos y transmitidas de generación en generación. La autoridad es materia de interpretación, de argumentación, una interpretación muy especial que nada añade a las letras, pero se esfuerza en «rellenar» únicamente los blancos que las separan, como se aprecia en la lectura del Talmud.

Seguramente la idea de autoridad como alteridad irreductible sea compartida por musulmanes y judíos. La verdadera diferencia reside en la manera de actualizar el contenido moral que se extrae de la lectura del Libro. Caló el mensaje cristiano en la tradición hebrea cuando Mahoma estableció la ley del Corán. Con el misterio de la encarnación, es decir, el sacrificio del hijo de Dios y con la manera en que Pablo de Tarso lo lee, elabora y propaga, la ley de obediencia se convierte en ley de amor —es la «buena nueva» que trae el cristianismo— y la comunidad espiritual, fruto de la lectura del Libro, puede a su vez encarnarse en una comunidad concreta, la cual fue primero política, el Imperio romano, y seguidamente económica, el capitalismo «protestante». El islam está falto de teología de la encarnación, pero que la Ley debe manifestarse como potencia secular, ese principio no se olvida. La autoridad del Libro, para manifestarse por el mundo, solicita que el sentido de los versículos coránicos sea fijo y pueda inscribirse como regla que hay que seguir; situación no sin analogías con lo que sucedió en el cristianismo: politización y dogmatismo. Resumiendo: la autoridad debe certificarse con triunfos a lo largo del siglo y si faltasen, sobrevendría la humillación. Por ello, incluso la autoridad, aunque transcendente, es la que vemos ridiculizada y no la vanidad de los individuos, ni siquiera el orgullo de la comunidad.

Ahora bien, éste fue el caso. Confrontado a un Occidente clásico y moderno, el islam resultó derrotado porque la ley coránica no autoriza a los Estados musulmanes a desarrollarse como potencias económicas capitalistas, tan sólo mercantilistas, mientras que el dogma cristiano no prohibía que se legitimizara el crecimiento exponencial de las riquezas individuales: hasta podía transformarlo en gracia divina. Este bloqueo fue el origen del declive de los poderosos califatos medievales. Quedaba la guerra

santa. Pero parece poco indicada en un mundo en el que las guerras son conflictos económicos que se persiguen con otros medios.

De esta demasiado breve y ambiciosa descripción, podemos sacar al menos la siguiente conclusión negativa, que la situación histórica acentuada hoy por el muro de Berlín y la crisis del Golfo escapa a una interpretación puramente liberal así como a un análisis marxista. Occidente proclama sin vergüenza alguna que Saddam Hussein es un tirano, denuncia el fanatismo histérico del pueblo árabe y se vale de la violación del derecho internacional para intervenir, como si él no hubiera sido antes culpable de estas mismas fechorías, no hace mucho. En cuanto al discurso marxista, tan sólo puede legitimizar su crítica haciendo de las «masas» del Tercer Mundo, del Sur o de Oriente Próximo el sustituto del proletariado industrial y posindustrial, lo que es absurdo tanto en la teoría como en la práctica, e indigno de la responsabilidad que supone pensar.

La caída del muro de Berlín es un acontecimiento mucho menos equívoco, hasta el punto de que puede presuponer una inteligencia general de la situación histórica. Evidentemente excluye cualquier lectura marxista somera, pero sobre todo demuestra que un sistema rinde más cuanto más «abierto» esté y que inversamente se condena a que los competidores lo eliminen o por simple entropía si se cierra en sí mismo (Brezhnev debería haber dedicado mayor estudio a la termodinámica). En contrapartida, podemos aplicar esta lógica al verdadero motivo de la crisis del Golfo. Siendo todo lo respetable que sea el islam como modelo de espiritualidad, no puede igualar los resultados concretos de Occidente; tendrá que modificar el estatuto, convirtiéndose por ejemplo en una creencia religiosa y una práctica ritual más, si no quiere acabar desapareciendo.

Dentro de la competición entre sistemas, parece que el rasgo decisivo sea la apertura, el «juego» que preservan con su modo y funcionamiento. Esta conclusión conlleva dos preguntas. Primero, atendiendo al siguiente presupuesto: la situación debería sopesarse en términos de fuerzas útiles, sea cual sea la forma adoptada por la energía, humana o material. ¿No podemos analizar el mundo contemporáneo más que en función de las relaciones de fuerza, es decir, desde un punto de vista dinámico? Y en segundo lugar: ¿Por qué los sistemas tienen que competir entre sí? La metafísica leibniziana también era una teoría de los sistemas, pero las mónadas no estaban en guerra por el dominio. ¿Qué necesidad activa el proceso de competición?

¿A preguntas metafísicas, respuestas metafísicas? ¿Es necesario? Ya sabemos que la vía metafísica no tiene salida. Como mucho constituye el objeto de la crítica. Sin embargo, lo que la posibilita es el espacio interior libre que reserva y protege en su ser el sistema abierto. Este sistema no precisa legitimación metafísica alguna, necesita espacio libre. La crítica es siempre posible y deseable en estas condiciones. Pero también la conclusión será siempre la misma: que no hay conclusión, que hay que discrepar de que se tenga que concluir, que «blanco» siempre queda en el texto, vamos, que se utilice el término «texto». El blanco es el recurso de la crítica. Es la marca de fábrica que fija el sistema abierto en las obras de la mente.

Pero además de la crítica, el blanco da lugar a la imaginación. Permite contar cuentos, por ejemplo, con toda libertad. Y me gustaría describir la situación actual de un modo que no tuviera nada de crítica, que fuera «representativo» en todos sus aspectos, más referencial que reflexivo, es decir ingenuo e incluso pueril. Algo como un cuento tipo Voltaire, de talento parecido. Como excusa diré que esta historia está avalada en medios extremadamente serios, físicos, biólogos, economistas. De manera ciertamente informal, incluso temerosa, como si esta fábula fuera el sueño inconfesable que el mundo posmoderno tiene de sí mismo. Un cuento que sería el gran relato de sí mismo después de que los grandes relatos fracasaran, evidentemente. En realidad, he aquí una incongruencia de la que habría mucho que decir, aunque por una vez no sea el hombre el héroe de esta fábula. Pero, mejor, escuchémosla...

6. Una fábula posmoderna

«A qué se podían parecer el Humano y su Cerebro, o mejor el Cerebro y su Humano, en el momento en que abandonaron el planeta, antes de su destrucción, eso no lo contaba la historia.»

Concluye así la fábula que vamos a escuchar.

El Sol va a explotar. Todo el sistema solar, incluido el planetita Tierra, se transforma en una enorme nova. Han transcurrido cuatro mil millones y medio de años solares desde que se narra esta fábula. Ya estaba previsto el final desde ese momento.

¿Realmente es una fábula? La duración de la vida de una estrella es determinable científicamente. Una estrella es una brasa en el vacío que transforma los elementos consumiéndose. Luego también es un laboratorio. La brasa acaba por extinguirse. El destello de la brasa puede analizarse y la composición definirse. Se puede prever cuándo se extinguirá la brasa. Lo mismo sucede con la estrella llamada Sol. El relato del fin de la Tierra no es en sí ficticio, más bien realista.

Lo que lleva a la ensoñación en estas últimas palabras de la historia no es que la tierra desaparezca con el sol, sino que algo tiene que librarse del incendio del sistema y salvarse de las cenizas. La fábula duda en señalar la cosa que debe sobrevivir. ¿El Humano y su Cerebro o el Cerebro y su Humano? En último lugar, ¿cómo debemos entender el «*tiene que* salvarse»? ¿Se trata de una necesidad, una obligación, una eventualidad?

Esta incertidumbre no deja de ser menos realista que la predicción del fin.

Imaginamos la inmensa zona de obras que será la Tierra durante milenios antes de que el Sol se apague. La Humanidad, lo que se llame todavía entonces Humanidad, prepara cuidadosamente las naves espaciales con rumbo al éxodo. Ha lanzado unas estaciones periféricas, a modo de afueras, que servirán de parada. Apunta los cohetes. Calcula el tiempo de las operaciones de embarque para dentro de miles de siglos después.

Podemos imaginar este ajetreo de hormiguero con cierto realismo ya que algunos medios son ya realizables en el momento de la narración de esta fábula. Queda, no quedan más que unos

cuantos miles de millones de años solares para llevar a cabo los otros medios. Y, en especial, para lograr que lo que hoy se denomina humanos sea capaz de elaborarlos. Queda mucho por hacer, los humanos *tienen que* cambiar mucho para conseguirlo. La fábula dice que pueden conseguirlo (eventualidad), que se ven empujados a hacerlo (necesidad), que más les vale hacerlo (obligación). No puede decir que será de ellos.

He aquí lo que contaba la fábula:

«En la inmensidad del cosmos, sucedió que la energía distribuida aleatoriamente en partículas se reagrupó aquí y allá en cuerpos. Estos cuerpos constituían sistemas aislados, las galaxias, las estrellas. Disponían de una cantidad finita de energía, que utilizaban para mantenerse en sistemas estables. Transformaban continuamente las partículas que las componían, liberando nuevas partículas, especialmente fotones, y calor. Pero privados de energía aferente, estos sistemas estaban destinados a desaparecer con el tiempo. Empezaba a faltar energía. Distribuida de manera diferencial para permitir el trabajo de transformación y la supervivencia del conjunto, se desorganizaba, volvía al estado más probable, el caos y se propagaba al azar por el espacio. Este proceso había sido identificado hace tiempo con el nombre de entropía.

»En una ínfima parte de la inmensidad cósmica, existía un ínfimo sistema de la galaxia llamado Vía Láctea. Y, entre los miles de millones de estrellas que la componían, había una llamada Sol. Como todos los sistemas cerrados, el Sol emitía calor, luz y radiaciones en dirección de los cuerpos, los planetas, sobre los que ejercía su atracción. Y, como en todos los sistemas cerrados, la esperanza de vida del Sol estaba limitada por la entropía. Cuando se contó la fábula, el Sol estaba aproximadamente en el equinocio de su vida. Le quedaban aún ante sí cuatro mil millones y medio de años antes de desaparecer.

»Entre los planetas, estaba la Tierra. Y sucedió algo inesperado en la superficie de la Tierra. Gracias a la conjunción fortuita de diversas formas de energía —moléculas constitutivas de los elementos terrestres, en especial el agua, la atmósfera como filtro de las radiaciones solares, la temperatura ambiente—, pasó que sistemas más complejos y más improbables, las células, se sintetizaron a partir de los sistemas moleculares. Fue éste el primer acontecimiento cuyo enigmático suceso condicionaría el resto de la historia, incluso la posibilidad de contarla. La formación de las células llamadas "vivas" suponía que sistemas diferenciados de un deter-

minado orden, el reino mineral, podían, en determinadas condiciones, las que se daban en ese momento en la superficie terrestre, producir sistemas diferenciados de un orden superior, las primeras algas. Luego el proceso contrario a la entropía era posible.

»Un signo muy destacable de la complejidad presentada por los unicelulares era la capacidad de reproducción mediante división en dos partes casi idénticas al original, pero independientes. Lo que se llamó escisiparidad parecía poder asegurar la perpetuación de los sistemas unicelulares en general, a pesar de la extinción de los individuos.

»Así nacieron la vida y la muerte. Contrariamente a las moléculas, los sistemas vivos se veían obligados para sobrevivir a consumir energías externas regularmente (el metabolismo). Por un lado, esta dependencia los hacía extremadamente frágiles, ya que vivían amenazados por la falta de energías apropiadas para su metabolismo. Por otro lado, los sistemas vivos estaban, por esta afluencia de energías externas, libres del previsible destino de extinción en el tiempo que alcanzaba a los sistemas aislados. La esperanza de vida podía "negociarse", al menos en determinados casos.

»Otro acontecimiento actuó en los sistemas vivos, la reproducción sexuada. Este procedimiento de reproducción era mucho más improbable que la escisiparidad, pero permitía que los vástagos se diferenciaran más de los genitores, ya que la ontogénesis procedía de la combinación más o menos aleatoria de dos códigos genéticos distintos. Un margen de incertidumbre se abría entre una generación y otra. Había más oportunidades de que se produjeran acontecimientos inesperados. En particular, "una mala lectura" de los códigos ancestrales podía originar mutaciones genéticas.

»En cuanto a la siguiente secuencia de esta historia, ya la contó un tal Sr. Darwin. Lo que llamó evolución tenía de considerable que, no más que la secuencia anterior (que llevaba de lo físico a lo biológico), no suponía finalidad alguna, simplemente el principio de la selección mecánica de los sistemas mejor "adaptados". Nuevos sistemas vivos aparecían al azar. Se hallaban confrontados a los sistemas ya existentes, ya que todos tenían que procurarse energías para sobrevivir. Siendo limitada la cantidad de fuentes de energía, la competición entre sistemas era inevitable. Nació así la guerra./Los sistemas más eficientes tenían más oportunidades de ser seleccionados mecánicamente./

»Así es como después de algún tiempo (muy breve en el reloj astronómico) el sistema llamado Hombre fue seleccionado. Era

un sistema extremadamente improbable; de la misma manera que lo es que un cuadrúpedo se mantenga de pie sobre las patas traseras. Son conocidas las inmediatas implicaciones de esta etapa: las manos se liberan para la prensión, la cavidad craneal se equilibra en el eje vertebral, se ofrece un mayor volumen al cerebro, la masa de las neuronas corticales aumenta y se diversifica. Surgieron complejas técnicas corporales, manuales sobre todo, paralelamente a esas técnicas simbólicas llamadas lenguas humanas. Estas técnicas fueron las prótesis flexibles y eficaces que permitieron que el sistema Hombre, tan improbable y precario, compensara su debilidad frente a los adversarios.

»Con estas técnicas, sucedió algo no menos inesperado que lo que ocurrió con la aparición de los unicelulares. Éstos estaban dotados de la capacidad de reproducirse por sí mismos. Del mismo modo, el lenguaje simbólico, gracias a la recursividad, era capaz de constituir los elementos entre sí, infinitamente, produciendo siempre sentido, es decir, dando que pensar y actuar. El lenguaje simbólico, siendo autorreferencial, poseía además la facultad de tomarse a sí mismo como objeto, luego de memorizarse y criticarse. Afirmadas por estas propiedades del lenguaje, las técnicas materiales padecían también una mutación: podían referirse a sí mismas, acumularse y mejorar los resultados.

»El lenguaje permitió por otra parte que los humanos superaran las formas rígidas de un principio (casi instintivas) según las cuales vivían juntos en las primeras comunidades. Nacieron formas menos probables de organización, distintas unas de otras. Entraron en competición. Como en todo sistema vivo, el éxito dependía de las aptitudes para descubrir, captar y salvaguardar las fuentes de energía que necesitaban. A este respecto dos grandes acontecimientos marcaron la historia de las comunidades humanas, la revolución neolítica y la revolución industrial. Ambas descubrieron nuevas fuentes de energía o nuevos medios de explotación, afectando de esta manera incluso a la estructura de los sistemas sociales.

»Durante mucho tiempo (si contamos en tiempo humano), surgieron al azar técnicas e instituciones colectivas. La supervivencia de los sistemas improbables y frágiles como los grupos humanos escapaban así a su control. Sucedió por ello que técnicas más sofisticadas se consideraran curiosidades y se descuidaran hasta el punto de olvidarlas. Sucedió también que comunidades más diferenciadas que otras en materia política o económica

las deshicieron creando sistemas más sencillos pero más vigorosos (como ya se había dado entre las especies vivas).

»Igual que las propiedades del lenguaje simbólico permitieron que las técnicas materiales conservaran, corrigieran y optimizaran su eficacia, sucedió lo mismo con los modos de organización social. Instancias de autoridad, cargadas de ese control, aparecieron en el campo social, económico, político, cognitivo, cultural.

»Algún tiempo después, ocurrió que los sistemas denominados liberales democráticos se mostraron como los más apropiados para ejercer esas regulaciones. Efectivamente, dejaban los programas abiertos al debate, permitían en principio que cada unidad accediera a las funciones de decisión, maximizaban de esta manera la cantidad de energía humana necesaria para los sistemas. Esta flexibilidad demostró ser a la larga más eficaz que la fijación rígida de los roles en jerarquías estables. Contrariamente a los sistemas cerrados acontecidos en el curso de la historia humana, las democracias liberales admitían en su seno un espacio de competición entre unidades del sistema. Este espacio favorecía la eclosión de nuevas técnicas materiales, simbólicas y comunitarias. Ciertamente se derivaban frecuentes crisis y a veces peligrosas para la supervivencia de estos sistemas. Pero, en total, los resultados de éstos crecían. Este proceso fue llamado progreso. Una representación escatológica de la historia de los sistemas humanos.

»A la larga, los sistemas abiertos se hicieron con una completa victoria sobre el resto de los sistemas, humanos, vivos y físicos, en lucha en la superficie del planeta Tierra. Parecía que nada pudiera frenar, ni tan siquiera orientar, su desarrollo. Crisis, guerras, revoluciones contribuían a acelerarlo, especialmente dando lugar a nuevas fuentes de energía y estableciendo un nuevo control sobre su explotación. Hasta hizo falta que los sistemas abiertos moderaran su éxito respecto de los demás sistemas a fin de preservar el conjunto llamado ecosistema del desarreglo catastrófico.

»Sólo la desaparición ineluctable del sistema solar por completo parecía poder hacer fracasar la continuidad del desarrollo. Para hacer frente a este desafío, el sistema se había puesto ya (en la época en que se contó la fábula) a desarrollar unas prótesis capaces de perpetuarlo después de que hubieran desaparecido las fuentes de energía de origen solar que contribuyeron a la aparición y supervivencia de los sistemas vivos y, en particular, los humanos.

»En la época en que se contó esta fábula, las investigaciones en curso del momento, es decir, en desorden: lógica, econometría y teoría monetaria, informática, física de los conductores, astrofísica y astronáutica, biología y medicina, genética y dietética, teoría de las catástrofes, teoría del caos, estrategia y balística, técnicas deportivas, teoría de los sistemas, lingüística y literatura potencial, todas estas investigaciones estaban consagradas, de cerca o de lejos, a demostrar y remodelar el cuerpo llamado "humano", o a sustituirlo, de tal manera que el cerebro fuera capaz de funcionar con la ayuda de las únicas energías disponibles en el cosmos. Se fraguaba así el último éxodo del sistema neguentrópico lejos de la Tierra.

»A qué se podían parecer el Humano y su Cerebro, o mejor el Cerebro y su Humano, en el momento en que abandonaron para siempre el planeta, eso la historia no lo cuenta.»

El realismo es el arte de hacer la realidad, de saber la realidad y de saber hacer la realidad. La historia que acabamos de escuchar dice que, más tarde, ese arte se desarrollará aún más. La realidad quedará distinta. Hacer, saber y saber hacer quedarán distintos. Entre lo que somos y lo que será el héroe del éxodo final, la realidad y el arte de la realidad habrán terminado casi tan metamorfoseados como antaño, desde las amebas hasta llegar a nosotros. La fábula es realista porque narra la historia de una fuerza que hace, deshace y rehace la realidad. También es realista porque toma nota del hecho que esta fuerza ya ha transformado mucho la realidad y el arte y que, salvo una catástrofe, esta transformación debe continuarse. De nuevo es realista cuando admite como obstáculo inevitable para la consecución de la transformación el fin del sistema solar. Finalmente, ¿es realista cuando predice que el obstáculo se superará y la fuerza escapará al desastre?

La fábula cuenta la historia de un conflicto entre dos procesos relativos a la energía. Uno lleva a la destrucción de todos los sistemas, cuerpos vivos o no, que existen en el planeta Tierra y en el sistema solar. Dentro de este proceso entrópico, contingente y discontinuo, al menos durante mucho tiempo, actúa en sentido inverso mediante la diferenciación creciente de los sistemas. Este último movimiento no puede detener al primero (a menos que se encuentre la forma de abastecer de carburante al Sol), pero puede sustraerse a la catástrofe abandonando su paraje cósmico, el sistema solar.

En la Tierra como en otro lugar, la entropía dirige la energía hacia el estado más probable, una especie de *sopa* corpuscular,

un caos frío. Por el contrario, la entropía negativa la combina en sistemas diferenciados, más complejos, como decimos, más *desarrollados*. El desarrollo no es una invención de los Humanos. Los Humanos son una invención del desarrollo. El héroe de la fábula no es la especie humana, sino la energía. La fábula narra una sucesión de episodios donde se destaca el éxito, ora del más probable, la muerte, ora del más improbable, del más precario, siendo también más eficiente, el complejo. Es una tragedia de la energía. Como *Edipo rey*, acaba mal. Como *Edipo en Colona*, admite una última remisión.

El héroe no es un sujeto. La palabra energía no dice nada, salvo que hay fuerza. Lo que le sucede a la energía, formación de sistemas, su muerte o supervivencia, aparición de sistemas más diferenciados, de todo esto la energía no sabe nada y nada *quiere*. Obedece a unas leyes ciegas, locales y a la casualidad.

La especie humana no es el héroe de la fábula. Es una forma compleja de organización de la energía. Como las demás formas, sin duda es transitoria. Otras formas pueden aparecer, más complejas y la superarán. Tal vez sea una de esas formas la que se esté preparando mediante el desarrollo tecno-científico desde que se empezó a contar la fábula. Razón por la cual la fábula no puede empezar a identificar el sistema que será el héroe del exilio. Tan sólo puede predecir que el héroe, si consigue escapar de la destrucción del sistema solar *tendrá que* ser más complejo que lo que fue la especie humana en el momento en que se cuenta la fábula, aunque sea la organización de energía más compleja conocida en el Universo.

Tendrá que ser más compleja, ya que tendrá que sobrevivir a la destrucción del contexto terrestre. No bastará con que un organismo vivo en simbiosis con energías específicas que encuentre en la Tierra, es decir, el cuerpo humano, siga alimentando al sistema y concretamente al cerebro. Tendrá que poder utilizar directamente las únicas formas de energía física disponibles en el cosmos, las partículas sin preorganización previa. Por eso la fábula deja entrever que el héroe del éxodo, destinado a *sobrevivir* a la destrucción de la vida terrestre, no será un simple superviviente, ya que no estará vivo en el sentido que le damos a la palabra.

Esta condición es necesaria, pero en el momento en que se cuenta la fábula, nadie puede decir cómo se cumplirá. Hay incertidumbre en esta historia porque la entropía negativa actúa de manera contingente y la aparición de los sistemas más complejos —a pesar de las investigaciones y controles en sí mismos siste-

máticos— resulta imprevisible. Se puede facilitar esta aparición, pero no ordenarla. Un rasgo de los sistemas abiertos que la fábula llama «liberales democráticos» es el de dejar abiertos espacios de incertidumbre propios para facilitar la aparición de organizaciones más complejas y así en todos los campos. Lo que llamamos investigación es un caso ahora trivial de esos espacios libres para inventar y descubrir. En sí este caso es el signo de un desarrollo superior, en el que la necesidad y el azar se combinan no sólo en el orden epistemolólogico, como lo señaló Monod, sino en la realidad de una nueva alianza, de acuerdo con los términos de Prigogine y Stengers. Esta alianza no es la de lo objetivo y lo subjetivo, sino la de la regla y el azar, o de la consecución y la discontinuidad.

Si no existieran estas regiones de incertidumbre en la historia de la energía, incluso la fábula que cuenta esta historia no sería posible. Porque una fábula es una organización de lenguaje, y éste es un estado complejísimo de la energía, un mecanismo técnico simbólico. Ahora bien, la inventiva requiere para desplegarse una especie de vacante espacio-temporal y material, donde la energía del lenguaje no se confiera en las obligaciones directas de la explotación del hacer, saber y saber hacer.

En la fábula, la energía del lenguaje se consume en imaginar. Luego fabrica una realidad, la de la historia que cuenta, pero el uso cognitivo y técnico de esta realidad queda en suspenso. Se la explota reflexivamente, es decir, se la envía de nuevo al lenguaje para que éste concatene a su vez (lo que estoy haciendo). Esta suspensión diferencia lo poético de lo práctico y de lo pragmático. La invención mantiene a la realidad en reserva y *apartada* de la explotación dentro del sistema. Esta realidad se llama imaginario. La existencia de realidades imaginarias presupone, en el sistema en el que aparece, unas zonas, por decirlo de algún modo, neutrales con relación a las obligaciones simplemente realistas de los resultados de dicho sistema. Algunos sistemas rígidos como el arco reflejo o incluso un programa instintivo (por tomar ejemplos de lo vivo que conocemos) prohíben a las amebas, a los sicomoros y a las anguilas que inventen, por regla general.

El realismo acepta y hasta exige la presencia de lo imaginario en él y que éste, nada más lejos que un ser extraño, sea un estado de la realidad, el estado naciente. La ciencia y la técnica incluso no inventan menos, no son menos poéticos que la pintura, la literatura o el cine. La única diferencia entre unos y otros reside en

el apremio verificación/falsificación de la hipótesis. La fábula es una hipótesis que se sustrae de esta obligación.

La fábula que hemos escuchado no es reciente ni original. Pero la supongo posmoderna. Posmoderna no significa reciente. Significa cómo la escritura, en el sentido más amplio del pensamiento y de la acción, se sitúa tras padecer el contagio de la modernidad y del que ha intentado curarse. Sin embargo, la modernidad tampoco es reciente. Ni siquiera es una época. Es otro estado de la escritura, en sentido amplio.

Podemos ver surgir los primeros rasgos de la modernidad en el trabajo realizado por Pablo de Tarso (el apóstol), y por Agustín para adaptar la tradición clásica pagana y la escatología cristiana. Un elemento distintivo del imaginario moderno lo constituye la historicidad, ausente del imaginario antiguo. Los modernos subordinan al despliegue del tiempo histórico la legitimación del sujeto colectivo llamado Europa u Occidente. Con Herodoto y Tucídides, Tito Livio y Tácito, los Antiguos inventaron la *historia* y la opusieron al mito y a la epopeya, otros géneros narrativos. Y por otra parte, junto con Aristóteles, elaboraron el concepto de *telos*, de fin como perfección y el pensamiento teleológico. Pero será el cristianismo pensado de nuevo por Pablo y Agustín el que introduzca en el corazón del pensamiento occidental la escatología propiamente dicha, que dirigirá al imaginario moderno de la historicidad. La escatología narra la experiencia de un sujeto afectado por una falta y profetiza que esta experiencia acabará en los confines de los tiempos con la remisión del mal, la destrucción de la muerte y la vuelta al hogar del padre, es decir, con pleno significado.

La esperanza cristiana ligada a esta escatología se refunde en la racionalidad nacida del clasicismo pagano. Esperar pasa a ser razonable. Y recíprocamente, la razón griega se transforma. Ya no se trata del reparto equitativo de los argumentos entre ciudadanos que deliberan sobre lo que hay que pensar y hacer en la prueba del destino trágico, del desorden político o de la confusión ideológica. La razón moderna es el reparto con el otro, sea quien sea, esclavo, mujer, inmigrante, de la propia experiencia de cada uno de haber pecado y haber sido absuelto. La ética de la *virtù* corona el ejercicio único de la razón, la del *perdón*, ejercicio moderno. La conciencia clásica está en conflicto con los desórdenes apasionados que agitan el Olimpo. La conciencia moderna pone su suerte, con toda confianza, en manos de un padre único, justo y bueno.

Esta caracterización puede parecer demasiado cristiana. Pero, a través de innumerables episodios, la modernidad laica mantiene este dispositivo temporal, el de un «gran relato», como ya se dijo, que *promete* en su momento la reconciliación del sujeto consigo mismo y la suspensión de su separación. Aunque secularizados, el relato de las Luces, la dialéctica romántica o especulativa y el relato marxista despliegan la misma historicidad que el cristianismo, porque conservan el principio escatológico. La continuación de la historia, siempre aplazada, restablecerá una relación plena y entera con la ley del Otro (O mayúscula) como lo fuera esta relación al principio: ley de Dios en el paraíso cristiano, ley de la Naturaleza en el derecho natural divagado por Rousseau, sociedad sin clases, antes que la familia, la propiedad y el Estado, imaginado por Engels. Siempre es un pasado inmemorial lo que resulta prometido como fin último. Es esencial para el imaginario moderno que proyecta hacia delante su legitimidad fundiéndola en un origen remoto. La escatología exige una arqueologia. Este círculo que también es círculo hermenéutico caracteriza la *historicidad* como imaginario moderno del tiempo.

La fábula que hemos escuchado es un relato claro está, pero la historia que cuenta no ofrece ninguno de los rasgos principales de la historicidad.

En primer lugar, es una historia física, que sólo concierne a la energía y a la materia como estado de la energía. El hombre es considerado como un sistema material complejo, la conciencia, como un efecto del lenguaje y el lenguaje, como un sistema material muy complejo.

Seguidamente, el tiempo puesto en juego en esta historia sólo es diacronía. La sucesión está recortada en unidades de relojería arbitrariamente definidas a partir de movimientos físicos supuestamente uniformes y regulares. Este tiempo es una temporalidad de conciencia que exige que el pasado y el futuro, en su ausencia, sean considerados de todos modos como «presentes» al mismo tiempo que el presente. La fábula sólo admite tal temporalidad para los sistemas dotados de lenguaje simbólico, los cuales permiten efectivamente la memorización y la espera, es decir, la presentación de la ausencia. En cuanto a los acontecimientos («sucedió que...») que escondían la fabulosa historia de la energía, ésta no los espera y no los retiene.

En tercer lugar, esta historia de ningún modo está orientada hacia el horizonte de una emancipación. Cierto es que el final de la fábula narra el salvamento de un sistema muy diferenciado,

una clase de supercerebro. Que éste pueda anticipar una salida y prepararla, será porque dispone necesariamente, sea cual sea, de un lenguaje simbólico, de otro modo sería menos complejo que nuestro cerebro. El efecto o el sentimiento de una finalidad procede de la capacidad de los sistemas simbólicos que permiten controlar mejor lo que sucede a la luz de lo que ha sucedido. Pero más que de un círculo hermenéutico, la fábula representa este efecto como el resultado de un cierre cibernético regulado de manera creciente.

En cuarto lugar, el futuro para nosotros hoy en día, que la fábula cuenta en pasado (no por casualidad), no constituye el objeto de una esperanza. La esperanza es la de un sujeto de la historia que se promete o a quien se le ha prometido una perfección final. La fábula posmoderna narra otra cosa completamente distinta. El Humano, o su Cerebro, es una formación material (es decir energética) muy improbable. Esta formación es necesariamente transitoria, ya que depende de las condiciones de vida terrestre, que no son eternas. La formación llamada Humano o Cerebro tendrá que ser superada por otra más compleja, si tiene que sobrevivir a la desaparición de estas condiciones. El Humano o el Cerebro no habrán sido más que un episodio dentro del conflicto entre la diferenciación y la entropía. La persecución de la complejidad no pide el perfeccionamiento del Humano, sino su mutación o su derrota en beneficio de un sistema más provechoso. Sin razón alguna, los Humanos se prevalen de ser el motor del desarrollo y lo confunden con el progreso de la conciencia y de la civilización, siendo sus productos, sus vehículos, sus testigos. Incluso las críticas que pueden oponer al desarrollo, a su desigualdad, irregularidad, fatalidad, inhumanidad, incluso estas críticas son expresiones del desarrollo y a él contribuyen. Revoluciones, guerras, crisis, deliberaciones, invenciones y descubrimientos no son la «obra del hombre», sino efectos y condiciones de la complejidad. Éstos siempre son ambivalentes para los Humanos, les aportan lo mejor y lo peor.

Sin ir más lejos, se ve bastante que la fábula no presenta los rasgos de un «gran relato» moderno. No responde a la petición de remisión o de emancipación. A falta de escatología, la mecanicidad y la contingencia conjuntas de la historia que cuentan dejan al pensamiento en un sufrimiento de finalidad. Este sufrimiento es el estado posmoderno del pensamiento, lo que se ha convenido en llamar en estos tiempos como crisis, malestar o melancolía. La fábula no proporciona ningún remedio a este estado,

propone una explicación. Una explicación no es una legitimización ni una condena. La fábula ignora el bien y el mal. En cuanto a lo verdadero y lo falso, se determinan de acuerdo con lo que es operacional o no, en el momento en que se juzga, bajo el régimen que se llama realismo.

El *contenido* de la fábula da una explicación de la crisis, el relato fabuloso es en sí mismo expresión de esta crisis. El contenido, el sentido de lo que habla, significa el fin de las esperanzas (el infierno para la modernidad). La *forma* del relato inscribe ese contenido en el mismo relato, descendiéndolo a la clase de simple fábula. Ésta no se expone a la argumentación ni a la falsificación. Ni siquiera es un discurso crítico sino simplemente imaginario. Así es como explota el espacio de indeterminación que el sistema deja abierto al pensamiento hipotético.

Y así es también como se convierte en la expresión, casi infantil de la crisis del pensamiento actual: crisis de la modernidad, que es el estado del pensamiento posmoderno. Sin pretensión cognitiva ni ético-política, se otorga un *status* poético o estético. Tan sólo se le tiene en cuenta por su fidelidad a la afección posmoderna, la melancolía. Primero cuenta el motivo. Pero también toda fábula es melancolía, ya que suple a la realidad.

Podríamos decir que la fábula que hemos escuchado es el discurso más pesimista que el posmoderno pueda hacerse de sí mismo. No hace más que prolongar los de Galileo, Darwin y Freud: el hombre no es el centro del mundo, no es el primero (sino la última) de las criaturas, no es el dueño del discurso. Queda que, para calificar la fábula como pesimista, habría que tener el concepto de un mal absoluto, independiente de los imaginarios producidos por el sistema humano.

Pero, después de todo, no se nos pide que creamos la fábula, sólo que reflexionemos.

7. «La tierra no tiene senderos por sí misma»

Koyama Iwao dice. «El sujeto [*shutai*] de la energía moral debe ser la nación [*kokumin*]. La nación es la clave de todos los problemas. La energía moral no tiene nada que hacer con la ética individual o personal ni con la pureza de la sangre. Es [la nación] el centro de la energía moral tanto en el aspecto cultural como político.»

Kosaka Masaaki dice: «El pueblo [*minzoku*], en sí, no tiene sentido. Solamente alcanza la subjetividad [*shutaisei*] cuando se convierte en pueblo nacional [*kokkatei minzoku*]. Sin subjetividad, sin autodeterminación [*jiko gentei*], es decir, mientras no se haya transformado en nación [*kokumin*], el pueblo no tiene poder. Un pueblo como los ainus, por ejemplo, no pudo acceder a la independencia y finalmente fue absorbido por otro pueblo que ya era nación. Me pregunto si los judíos no correrán la misma suerte. Creo que el sujeto de la historia mundial tiene que ser un pueblo nacional.»

Sucedía en noviembre de 1941. Los dos filósofos de la escuela de Kioto intentan legitimar con esos términos la dominación fáctica de Japón en la «gran esfera de coprosperidad» en Asia oriental. Si China fue vencida, fue porque no era un «pueblo nacional». Japón supo «decidir», manifestándose como subjetividad.

Tres meses más tarde, mientras Japón se había comprometido en el Pacífico contra Occidente, los mismos interlocutores, reunidos de nuevo en un coloquio, se ponen de acuerdo en afirmar que a partir de ahora el riesgo político es decidir cuál de la occidental o de la oriental es la «moralidad que desempeñará en el futuro el papel más importante en la historia mundial»[1].

Recojo los motivos principales de esta filosofía política. La legitimidad no se debe ni a la ética ni a la raza, sino a la mayor potencia (o energía). La potencia, la más grande, decide por ella

[1] Tomo estos textos de Naoki Sakai, «Modernity and its Critique: the Problem of Universalism and Particularism», *Postmodernism and Japan, the South Atlantic Quarterly*, 87, 3 (Summer 1988), pp. 93-122.

misma (*jiko gentei*). ¿Es sujeto lo que se constituye en sí? Como comunidad natural, el pueblo sólo es dado, surgiendo del pasado, y arrojado a la historia. Su auténtico poder reside en el hecho de conseguir proyectar la historia y planear el futuro. Este poder, que lo transforma en nación, exige la formación del Estado, el verdadero poder del «pueblo nacional» se *manifiesta*: se mide con el poder de los otros pueblos y lo combate. Porque la subjetividad no es divisible. Sólo hay una historia para todo el mundo humano, sólo hay un sujeto para la historia. Tras el cumplimiento del poder latente en todos los pueblos, el sujeto es requerido para dominar, además de a la gran Asia, a Occidente. Todas las tradiciones particulares del ser-conjunto quedan recogidas en el sujeto y liberan la energía como proyecto universal.

El Estado como momento de la conciencia de sí mismo del pueblo, la unicidad de la historia mundial: se reconocen ahí los motivos esenciales de la filosofía y la práctica políticas del Occidente moderno. Europea también (y por lo tanto americana), idea de finalidad emancipadora. Takeuchi Yoshimi apunta que Japón sólo se moderniza resistiendo al Occidente moderno, pero que en esta lucha, tiene que repetir los modelos occidentales. ¿Cómo puede acceder a la subjetividad si al mismo tiempo sigue dependiendo de su adversario[2]? La recurrencia de los motivos metafísicos europeos, unicidad y finalidad de la historia, poder y voluntad, dialéctica en sí y para sí, descubre esta dependencia, como si la política no pudiera pensarse más que bajo la forma greco-cristiana: griega, por el concepto del Estado y de la decisión, cristiana por el de la historia teleológica.

Se podría sostener que el pensamiento histórico-político de Heidegger corrió una suerte análoga. En *Sein und Zeit*, se esfuerza por sustraerse a la tradición metafísica de lo histórico-político elaborado en el idealismo especulativo. Intenta «constituir», en el sentido fenomenológico, los objetos de pensamiento tales como la temporalidad, el ser-conjunto, la historialidad, el ser-arrojado y el proyecto, a partir de la descripción existencial-ontológica del *Dasein*. El *Dasein* de ningún modo es el sujeto. Tan sólo es el enigma que haya del *allí*.

En la segunda parte de *Sein und Zeit*, donde se analizan las

---

[2] Takeuchi Yoshimi, «What is Modernity», en *Complete Works of Takeuchi Yoshimi*, vol. 4, Tokio, 1980, citado por Naoki Sakai, art. cit., pp. 114-118. El artículo de Takeuchi Yoshimi fue escrito después de 1945.

cuestiones de la historicidad y del ser-conjunto, prosigue el esfuerzo del pensamiento heideggeriano por mantener estas cuestiones al margen de las categorías metafísicas. En efecto, la manera de ser-arrojado-conjunto a lo que acontezca y a la angustia del «no-ser-todavía», el *Geschick*, se llama *Volk*, pueblo, sin crítica alguna ni elaboración del uso de este término. Pero no se trata de que el pueblo-*Volk* quede mediatizado por una formación estatal para llegar a la conciencia de sí. De ningún modo es éste el objeto. Por el contrario, el pueblo debe profundizar en la esencia, que es la de ser-arrojado-conjunto al tiempo y a la angustia y consagrado al proyecto y a la decisión, a fin de acceder a su ser auténtico. La objetivación del pueblo debido a la mediación de la conciencia y del Estado supondría por el contrario la pérdida de esta autenticidad.

No ocurre lo mismo con los textos políticos de los años 1933-1934 (a los que ya están recopilados, añadiremos el seminario de verano de 1934 publicado por V. Farias, con el título *Logik*, a partir de las notas de clases recogidas en el fondo Weiss[3]). El rector de la universidad de Friburgo está comprometido con el poderoso movimiento que agita a la juventud alemana. La crisis que golpea a Alemania desde hace años se reviste entonces de tal violencia que parece no tener salida. En la profundidad de la angustia y de la desesperación que se apodera de la juventud, especialmente estudiantil, Heidegger reconoce algo de lo que describía en *Sein und Zeit* con el título de *Geschick*. Dispone su autoridad universitaria al servicio del movimiento con el fin de preservar la autenticidad. Será su guía ayudándola a que se dirija hacia la «decisión-resuelta» (*Entschlossenheit*).

Pero ahora esta decisión debe indicarse concretamente. No basta con «describirla» como un rasgo existencial-ontológico del ser-conjunto. Sin embargo, la NSDAP, el partido nazi, está en el poder y pretende asumir la función de esta dirección. De ahí el cambio doble en el pensamiento heideggeriano: tiene que completar el análisis filosófico mediante «operadores» o nociones pragmáticas que permitan que se inscriba en la esfera política tal cual es; y, como ésta se encuentra bajo el dominio de la ideología nazi, hay que hacerle algunas concesiones, al menos en cuanto a

---

[3] *Lógica. Lecciones de M. Heidegger (semestre verano 1934) en el legado de Helene Weiss*, 1991, Barcelona, Anthropos/MEC (edición bilingüe germano-española).

la forma, a los ideologemas del partido. Sin embargo, son éstos la expresión vulgar y ecléctica de los motivos principales de la metafísica occidental en materia de historia y de política.

El *Discurso de rectorado* aporta un ejemplo chocante de esta transformación. El pueblo alemán se salvará de la destrucción —de la «absorción», hubiera dicho Kosaka— sólo si posee los medios del saber, del trabajo y de la defensa del ser-conjunto. De ahí la razón de los tres servicios (*Dienste*) que constituyen la Universidad, la organización de los trabajadores (la Corporación) y el Ejército. Las tres son las instituciones encargadas del despliegue del ser auténtico del pueblo. Juntas forman el Estado popular. Ahora bien, está claro que esta determinación de las tres funciones no delata un análisis existencial-ontológico, sino la representación más antigua de la comunidad política en Occidente llamado «indoeuropeo», especialmente en Platón (Dumézil). Así la tripartición del poder en saber, producir y combatir acerca el pensamiento heideggeriano a los mismos ideologemas que obsesionan a Koyama y Kosaka y que son los de la metafísica occidental.

¿Se puede actuar y pensar en política sin dejar que estos motivos metafísicos nos capten? ¿Acaso éstos no han nacido con la misma política? Por mucho que intentemos alejarnos de ellos, parece que tengan que regresar, ya se sea Heidegger o japonés (y sabemos hasta qué punto el primero puede reconocer algo de su modo de pensar en el segundo) en cuanto se trata de «hacer política». (Maquiavelo sea tal vez la excepción).

Sin razón o con ella, me imagino que la figura judía no es de primera importancia en la tradición, explícita o incluso escondida, de los japoneses. Por lo que es relevante que Kosaka haya estimado conveniente referirse a los judíos al mismo tiempo que a los Ainus para reforzar su argumento de que un pueblo que no se metamorfosea en nación está condenado a desaparecer.

Cierto es que Kosaka la contempla tan sólo como absorción de ese pueblo en una entidad popular nacional. En diciembre de 1941, la solución final a la cuestión de los judíos europeos, es decir, su exterminación, todavía no ha sido «decidida» por las autoridades nazis. Pero ya hace más de una década, casi dos, que «el judío» es designado como enemigo inexpiable por los hitlerianos y que se le acorrala en toda Europa central. Kosaka no puede ignorarlo. Por esta razón se refiere al «destino» judío, a pesar del contexto de la reflexión, sólo asiático aparentemente.

Y es que las políticas del poder popular y de la decisión estatal no se satisfacen nunca señalando a los adversarios visibles en

los pueblos y los Estados contra los que combaten. Parece como si tuvieran necesidad de inventar la plaga de una contaminación interna. A decir verdad, de ningún modo la inventan. Tienen que acallar algo que, bajo la escena donde operan y representan las tragedias, no deja de amenazar a esta misma escena, examinando y minando el espectáculo del político. «Judío» es el nombre del que se resiste al principio de la autoafirmación, «judío» es el que se ríe de la voluntad del poder y que critica el narcicismo ciego de la comunidad (judía incluida) atormentada por el deseo de su propia subjetividad. Con el epíteto «judía» se denuncia la convicción de que la dependencia es constitutiva, que existe Otro y que querer eliminarlo en un proyecto universal de autonomía es un error que conduce al crimen.

La resistencia secreta, sorda y doblegada, no política, a las metafísicas occidentales de la voluntad y de la autodeterminación, alecciona a los judíos a través de un Libro. Los ainus son víctimas de la gran política porque son una sangre y una tierra y la sangre y la tierra forman parte de la escena política. A «los judíos» se les exilia, dispersa, oprime, se les asimila, en este escenario, pero no le pertenecen, pertenecen a la Alianza del Otro, prometida e inscrita en el Libro.

Es esta resistencia la que hay que aniquilar, hay que conseguir que se olvide porque nunca ha dejado de estar «presente» en la Europa metafísica recordando lo que ésta no podía, ni podrá decir, como la impotencia de su poder. Esta resistencia simplemente susurra: el Otro pasa antes que el Uno.

El Heidegger de *Sein und Zeit* y el que, tras la *Kehre*, la vuelta, elabora la diferencia ontológica, se aproxima a este pensamiento resistente. Pero lo transcribe y lo oculta en un saber, o en un decir, en un poema, cuando la primacía del Otro requiere la prosa del respeto práctico: tú, aquí y ahora, en tu banalidad y tu anonimato, eres el rostro del Otro (Levinas).

Heidegger se quedó muy cerca de lo que buscaba: lo que en lo moderno no es moderno y en Occidente, no occidental. Pero esta carencia posibilitó el trato con el nazismo y el silencio en cuanto a la Shoak. Demasiado griego y demasiado cristiano, al menos en el sentido en que cristiano es compatible con pagano (por la encarnación), su resistencia no encontró al final más que al Ser y no al Otro.

El orientalismo es en Occidente una manera de tomar Asia. La modernización es en Japón una manera de tomar Europa y América. Pero son calificaciones triviales. Ni Occidente ni Japón

se reducen a estos imperialismos. El imperialismo, la filosofía imperial de la historia y de la política, es occidental y japonés en el fondo en la misma medida, porque la anulación del Otro supone universalmente la tentación del Uno. Pero en el Este como en el Oeste (más que al Oeste), hay algo que se resiste a esta pasión de la identidad.

Después de demostrar en qué medida la resistencia frontal de Japón a Occidente occidentaliza a Japón, Takeuchi Yoshimi examina la otra vertiente del pensamiento japonés; el que me gusta, ¿debo confesarlo? a riesgo de pasar por «orientalista» y que ya cultivé un poco leyendo Zeami y Dôgen: el despertar verdadero (¿el *auténtico* de Heidegger?) no consiste en creer que hay una vía que lleva a la emancipación. El despertar se acoje al insoportable sentimiento (¿la *angustia* de Heidegger?) de que no hay camino que seguir.

Así es la resistencia que se merece tal nombre porque se independiza tanto como puede de la duplicación de aquello contra lo que resiste, escribe Takeuchi, que Lu Xun cita: «La esperanza es como los caminos en la tierra. La tierra no tiene senderos por sí misma. Los caminos se hacen ahí por donde pasan muchos humanos»[4].

Lo importante no es que los *Holzwege* no lleven a ninguna parte. «Ninguna parte» sigue correspondiendo en Heidegger al claro del ser, en el bosque del ente. Lo importante es que en el desierto donde no hay sombra ni maleza, tampoco hay claro ni camino alguno que lleve allí. Es en la dependencia de esta claridad donde se resiste, en Japón como en Occidente, a la metafísica del imperio, occidental u oriental.

---

[4] Citado por Naoki Sakai, art. cit., p. 121.

ENCUBRIMIENTOS

8. Línea general

Para Gilles Deleuze

«Ya en mi más tierna infancia, pensaba que todos, en este mundo, tenemos un *no-man's land*, donde somos dueños de nosotros mismos. Está la existencia aparente y la otra, por todos desconocida, que nos pertenece por completo. Lo que no quiere decir que una sea moral y la otra no, o una esté permitida y la otra esté prohibida. Simplemente todo hombre, de vez en cuando, escapa a cualquier control, vive la libertad y el misterio, solo o en compañía, una hora al día, o una noche a la semana, o un día al mes. Y esta existencia secreta va seguida de una noche o de un día, y las horas se prolongan una detrás de otra.

»Son estas horas las que añaden algo a su existencia visible. A menos que tengan un significado propio. Pueden significar alegría, necesidad o costumbre, en cualquier caso sirven para mantener una línea general. Quién no se sirve de tal derecho o se ve privado por las circunstancias, o descubre un día con sorpresa que no se ha encontrado nunca consigo mismo. Asunto éste que no se puede expresar sin cierta melancolía.»

El derecho a este *no-man's land* se halla en los albores de los derechos del hombre.

La narradora del *Roseau revolté* lo sabe y añade: «Sea dicho de paso, la Inquisición o el Estado totalitario no sabrían admitir esta segunda existencia que escapa a su control.» Orwell contaba, en *1984*, la resistencia de un hombre contra el aniquilamiento de su segunda existencia a manos del poder.

El hombre sólo es hombre cuando tiene ese «país sin hombre», el *no-man's land*. No está necesariamente solo. «Solos o en compañía», todos podemos «encontrarnos a nosotros mismos». Hay sitio para muchos en esta segunda vida, yo, tú, el de más allá.

Por otro lado, «no hay que creer que todo es fiesta, y el resto, lo cotidiano. La frontera no pasa por ahí, se desliza entre la vida tal cual y la existencia secreta», precisa la misma voz.

Tampoco se trata exactamente del derecho al secreto. Éste au-

toriza que no se diga en su momento lo que se sabe. Pero «la existencia secreta» está libre, porque no se sabe que debería decirse. Se le otorgan las horas de ocio porque necesitamos seguir sin saber. Así podremos encontrar lo que ignoramos. Sin embargo, lo esperamos. Y podemos intentar que venga. Leemos, bebemos, amamos, componemos música, nos entregamos al ritual de las manías personales, escribimos. Pero estos intentos por provocar el encuentro pertenecen también a la región misteriosa. Guardan el secreto y nada asegura que funcionarán.

La región es secreta porque permanece separada. El derecho a la segunda existencia es el derecho a quedarse al margen, sin exponerse, sin tener que contestar a los demás. Antes se decía: resérvese su «en cuanto a sí». (Pero *sí*, no se sabe muy bien qué es. Tu «en cuanto a algo».) Se debe reconocer este derecho para todos y respetarse.

No se trata de uno mismo, sino de encontrar algo. Seguramente sea *no man* porque no son necesarios esos ratos para encontrar al *man*. Nosotros no estamos más que para proteger al *no man* y montar guardia alrededor del *land*.

Que no tengamos que dar explicaciones a los demás sobre lo que sucede en esta región no implica que seamos irresponsables. Sólo implica que no se cruza con respuestas y preguntas. No se argumenta.

Nina Berberova pone en boca de la narradora que estos momentos «sirven para guardar la línea general». La «línea general» no es la línea de la vida en general, de la vida «tal cual». La segunda existencia es más dulce respecto a «la existencia aparente». La tambalea un poco, a veces se acomoda en ella y la aleja, pero sin más. En realidad no la molesta. Abre un paréntesis.

Cuando la vida general intenta apropiarse de la vida secreta es cuando las cosas se ponen feas. El derecho que tiene el hombre a separarse, que dirige los derechos establecidos, se ve mancillado. No hace falta un poder totalitario, rumores difamatorios, una necesidad de expulsar, encarcelar, torturar, matar de hambre, prohibir el trabajo o el domicilio, censurar, ocupar, aislar, secuestrar, para violar el derecho a la separación.

Sin duda alguna son buenos medios, ostensibles, directos, infalibles, para intimidar al vigía que vela por la existencia segunda, debilitarla, hacerla más difícil, invadirla, anexionarla a la vida general. Así es que los dueños de la vida general, sean quienes sean, se ven atormentados por la sospecha de que algo se les

escapa para tramar en su contra. Necesitan toda el alma y que se les rinda sin condiciones.

Hay un proceso más insensible, que se insinúa mejor, sin estridencias violentas, sólo en la región blanca o grisácea en la que el hombre se aísla de los hombres y avanza a tientas siguiendo la línea general. Esta insinuación no es en ningún caso terrorífica. La llamada a los derechos del hombre, a los derechos instituidos puede legitimizarla y cubrirla perfectamente. Exprésese libremente, tenga el mismo valor que sus ideas, que sus opiniones, comuníquelas, enriquezca a la comunidad, enriquézcase usted mismo, atrévase, dialogue, el que utilice sus derechos no repercute más que en su propio provecho, ya que lo hace respetando los de los demás, muévase, todo es posible dentro de los límites fijados por la ley o la regla; además, incluso la podemos revisar.

De tal modo hablo de las democracias liberales, de las sociedades «avanzadas» en las que se reconocen los derechos del hombre, respetados en lo posible, y en cualquier caso siempre recordados y defendidos, y poco a poco extendidos por todo lo que llamamos, en Norteamérica, minorías. Estos mandamientos de la democracia liberal son buenos. Permiten, y hasta piden, que *Amnesty International* exista. Permiten, cuando se da el caso, publicar pequeñas reflexiones como ésta sin dificultad alguna. Quien no esté de acuerdo con lo que tratan siempre podrá rebatirlas.

Ahora bien, el ruego constante para que se ejerzan los derechos y se practique la observancia puede llegar a ser opresivo. Una subidita de presión y se acabaron las horas secretas. Todos quedaremos atrapados por las responsabilidades, absortos en defender el buen uso de los derechos en la vida general, desprovistos del cuidado que se ejercía en la línea general.

Que el ejercicio de los derechos y la vigilancia en cuanto al respeto sean retomados como deberes, eso sí que es obvio, tan infalible como lo puede ser una disposición totalitaria. Infalible en cuanto a la propia ruina. ¡Por qué no hizo esto, dijo aquello, tenía todo el derecho!

Bergson decía que a nadie se le pide que haga un libro. El ocuparse en escribir libros nos devuelve a la existencia en la que «escapamos a cualquier control», incluido el nuestro. Escribir es una de esas maneras, necesariamente arriesgada, de producir un encuentro. Escribimos porque no sabemos qué podemos decir, para intentar saberlo. Pero el eslogan de hoy es: *publish or perish!* Si no se es público, entonces se desaparece; si no se expone uno completamente, entonces no se es. El *no-man's land* no inte-

resa más que expresado y comunicado. Fuertes presiones sobre el silencio, para ver surgir la expresión.

¿Acaso la presión sólo afecta a los escritores, a los «intelectuales»? De ninguna manera, cualquiera tiene el mismo derecho a servirse del derecho a que le informen y escuchen. Todos tenemos que poder (ejercer el derecho de) dar testimonio. Las instituciones procuran que estemos bien colocados en el umbral de nuestro ser, mirando hacia afuera, afables, dispuestos a escuchar y hablar, dialogar, protestar, dar explicaciones. Por las encuestas, las entrevistas, los sondeos, las mesas redondas, las «series», los «dossieres», nos descubrimos en los medios de comunicación como seres ocupados en cumplir el deber de hacer valer nuestros derechos.

Nos repiten: no pasa nada, todo es posible. Existe una legislación para su caso. Si no, se instituye, se le autoriza. Vamos hasta ayudarle a apelar. Todo está bien, ¿quién se atrevería a quejarse? Seguramente no los que están despojados de los recursos del derecho. Esta presión convierte a la vida general en más justa y atenta.

Por otra parte, ni hay que decir que no está exenta de cierta «melancolía». Cierto es que debemos a los demás el respeto de sus derechos y ellos nos deben el de los nuestros. Y que cada uno se debe a sí mismo el derecho de que le respeten totalmente. Pero hay otro en ese «sí», eso o aquello con lo que nos encontramos o intentamos encontrarnos durante las horas secretas. Ese otro ejerce sobre el «sí» un derecho absoluto que no se contrae y que ignora la reciprocidad. Va más allá que «los demás». Nos exige el tiempo y espacio secretos, sin darnos nada a cambio, ni siquiera el conocimiento de lo que es, o de lo que somos. No tenemos derecho alguno sobre él, ni apelación posible, y ninguna seguridad.

Sin embargo, aunque ocupados en legitimizar los intercambios en la comunidad con los demás, nos inclinamos por descuidar el deber que tenemos de escuchar al otro y por rescindir la segunda existencia que éste nos exige. Y por hacernos así permutables en las condiciones del derecho público y privado, sin más.

¿En qué, por lo tanto, seríamos todavía respetables? El derecho y el respeto del derecho nos son debidos únicamente porque algo en nuestro interior sobrepasa cualquier derecho establecido. Éste, en último caso, tan sólo salvaguarda aquello que se encuentra más allá o más acá de sí mismo. Miseria, pecado, inconsciencia, sufrimiento, vergüenza, o, por el contrario, inspiración, energía, pasión, gracia y talento. ¿Qué sabemos nosotros?

Si el hombre no preserva la región humana en la que se puede encontrar con esto o aquello, escapando por completo al ejercicio de los derechos, no merece los derechos que se le reconocen. ¿Por qué tendríamos derecho a la libertad de expresión si no tuvieramos nada más que decir que lo ya dicho? ¿Y qué posibilidades tendríamos de decir lo que no sabemos decir si no escuchamos en absoluto el silencio de los demás en nuestro interior? Este silencio es una excepción en la reciprocidad de los derechos, pero por ello lo legitima. Habría que reconocer el derecho absoluto de la «segunda existencia», ya que es ésta la que da derecho a los derechos. Pero como esquiva a los derechos, tendrá siempre que contentarse con una amnistía.

9. Un extraño compañero

Me propongo aquí abordar el debate americano. Y a lo mejor *el* debate a secas que se ha llevado a cabo durante dos décadas en el seno de la comunidad intelectual occidental al completo, Japón incluido. El «pensamiento francés» está presente, pero los debates parecen estar totalmente ausentes del pensamiento de los franceses. Sería importante, y es difícil, analizar los motivos de la resistencia francesa al debate internacional. Parece como si las proposiciones de pensamiento que nos llegan de fuera se mostraran (cuando nos alcanzan, quiero decir, cuando a fuerza de traducciones y de presentaciones consiguen penetrar en el interior del Hexágono) ya desprovistas en sí de interés, ya como respuestas a preguntas que hemos pensado previamente, ya elaboradas insuficientemente, ya, por último, mal cuadradas. Creo que pensamos sinceramente que las verdaderas cuestiones no están sujetas a argumentación alguna y que sólo la escritura puede *acogerlas*.

Entiendo aquí por argumentar, justamente a la manera internacional, y especialmente «a la americana», los límites que la escritura, «a la francesa», opone a la argumentación. Me atendré a algunas de las cuestiones suscitadas a raíz del debate entablado con Richard Rorty en la Universidad Johns Hopkins, en 1984, y publicado en la revista *Critique* (n.º 456) bajo la supervisión de Vincent Descombes con el título «La travesía del Atlántico». Huelga decir que el resto de las cuestiones me parecen menos importantes, de distinto carácter.

Para empezar, aprovecharé la ocasión del doble juicio que manifestaba Richard Rorty sobre la «filosofía» del lenguaje inherente al lenguaje de los filósofos angloamericanos y franceses respectivamente. En primer lugar, Rorty admitía que los filósofos anglosajones (entiéndase tradicionales) ocupan «una posición inverosímil» cuando afirman que todo el mundo habla siempre el mismo lenguaje, que las cuestiones de vocabulario son «únicamente verbales» y que lo que cuenta es la argumentación. Harían bien, concluía, si se hicieran «un poco más franceses». Pero por otro lado añadía: «Nosotros, anglosajones, estimamos que la filosofía francesa ganaría admitiendo que la adopción de un vocabu-

lario nuevo sólo puede llevarse a cabo cuando se puede hablar de las debilidades del antiguo y cuando se puede navegar dialécticamente entre el vocabulario antiguo y el nuevo.» Finalizaba: «Nos parece que nuestros colegas franceses están demasiado dispuestos a encontrar o crear un islote lingüístico y a animar a la gente a que se instale ahí, y poco interesados en crear puentes entre esos islotes y la gran tierra.»

Colocándome pues en el género argumentativo y confiando en contribuir al debate requerido por Rorty, subrayaré dos aspectos de la divergencia cuya responsabilidad se le atribuye al «Atlántico»: en primer lugar, la naturaleza exacta de la heterogeneidad (o de la insularidad) que me interesa en el lenguaje y que *no es* la de los vocabularios, y la extensión de lo que el neopragmatismo llama pragmática del lenguaje hasta una condición que excede sobremanera el debate con fines de consenso al que nuestros amigos americanos parecen reducirla.

Se acepta que en un debate cada interlocutor intente hacer compartir su punto de vista con el otro, es decir persuadirlo. Y esta intención sólo tiene sentido si los puntos de vista son divergentes al principio. Se pregunta uno entonces cómo el disentimiento puede dar lugar, tras discutir, al asentimiento o al consenso.

En la metafísica racionalista, las divergencias están pensadas como fruto de prejuicios, de opiniones, de pasiones, de particularidades, de contextos; formas todas de errores que el debate disipa experimentándolas a la luz de la razón. Así pues, se supone que existe un lenguaje racional. El debate sólo es posible porque cada punto de vista puede traducirse en ese lenguaje y porque esta traducción hace que surja lo que de erróneo tiene el punto de vista particular.

Si admitimos esta hipótesis fuerte, es conveniente puntualizar que el asentimiento se consigue más por convicción que por persuasión. La diferencia entre los dos procedimientos así designados queda claramente establecida desde Aristóteles, cuando distingue entre un estado de *episteme* obtenido mediante la lógica y un estado de *pistis* obtenido mediante los procedimientos dialécticos y/o retóricos. El principio del lenguaje universal es enunciado como único fundamento legítimo del asentimiento. Se nos reduce a la persuasión cuando no *podemos* (en la dialéctica y en la retórica) o cuando no *queremos* (en la retórica y en la sofística) hacer uso del lenguaje universal. Prosiguiendo con la investiga-

ción sobre los procedimientos pragmáticos, Aristóteles aísla otros medios para seguir obteniendo efectos consensuales, por ejemplo procedimientos poéticos o éticos.

Estas distinciones se mantienen, con suertes diversas, a lo largo del pensamiento metafísico occidental. El pensamiento de Leibniz puede considerarse como la tentativa por aunar todas estas distinciones en un lenguaje exclusivamente convincente, el de la *Mathesis universalis*. Pero estas distinciones perduran y se refuerzan con Pascal y Kant. Las tres *Críticas* corresponden al examen de las condiciones propias para tres procedimientos de obtención del asentimiento, cognitivo, ético y estético. A este respecto, la novedad que introduce el criticismo reside en que las reglas del debate ético o estético no son menos válidas desde un punto de vista universal que las que presiden el conocimiento. Pero difieren de estas últimas y también entre ellas. La unidad de la razón aparece entonces como destruida, hay varios tipos de universalidad. Dos interlocutores de los cuales uno obra en la argumentación según la racionalidad cognitiva definida por Kant y el otro según la racionalidad ética (o estética) no pueden llegar a una convicción compartida, a falta de una gramática transcendental común. Solamente pueden, gracias al juicio reflexivo, reconocer la heterogeneidad de estos dos procedimientos del pensamiento. A pesar de las objeciones, razonables pero mal ajustadas, que hace Rorty a mi lectura de Wittgenstein, sigo pensando que la multiplicidad de los «juegos de lenguaje» opone, *mutatis mutandis*, una dificultad análoga al principio del lenguaje homogéneo.

Referente a esto, haré dos observaciones destinadas por supuesto a facilitar el asentimiento final. En primer lugar, la cuestión que plantea la heterogeneidad de las *technai*, de las facultades, de los juegos o de los géneros no es de ningún modo la de la capacidad para *aprender las reglas* propias de cada procedimiento, como me señala Rorty. Está claro que la determinación de las reglas de un género queda relegado a un segundo plano en relación al uso o la práctica de ese género. Efectivamente, es en la interlocución donde tiene lugar el aprendizaje. Aún habría que ponerse de acuerdo en cuanto a la interlocución. Volveré sobre ello más tarde.

De ninguna manera apunto al aprendizaje, sino a las condiciones de asentimiento, es decir, el procedimiento característico de la relación entre interlocutores al principio de un debate. Insisto en que no se suprime el disentimiento de la misma forma según se trate de resolver una ecuación de segundo grado, de va-

lorar la belleza de una escultura, de explicar un fenómeno físico, de evaluar la justicia de una acción, de decidirse por un voto durante unas elecciones. Esta observación banal es tan poco irracionalista, como Habermas finge a veces temer, que, contrariamente, la considero la única respetuosa de la especificidad de los procedimientos razonables. La racionalidad sólo es razonable cuando admite que la razón es múltiple, de la misma manera que Aristóteles establecía que el ser se dice de varias maneras.

Segunda observación. Hay que distinguir el problema que plantea esta multiplicidad del problema de la traducción. Éste es un problema de lengua. Estoy de acuerdo con la crítica que Donald Davidson hace de la noción de un «esquema conceptual» específico del habla de cada interlocutor (individuo o comunidad), que prohibiría que existiera comunicación entre ellos y, *a fortiori*, que se llegara a un consenso. La noción de un esquema así presupone, como demuestra Davidson, una entidad, un mundo, naturaleza, evidencia, experiencia, añadiré: lenguaje universal que existiría en sí, independientemente de cualquier esquema, es decir, de cualquier lengua y este esquema supondría deformar o formar, organizar, resumiendo: «ficcionar» a su «manera» particular. Pero la hipótesis del esquema prohíbe que esta entidad pueda describir de otra manera que no sea un esquema. ¿En qué resulta ser esta hipótesis intrínsecamente aporética? ¿Cómo sabré que mi interlocutor dispone de otro esquema distinto del mío, a menos que pueda traducirlo a mi lengua? La noción de una alteridad absoluta también es aporética, puesto que la alteridad es relativa a una identidad. Así pues, los disentimientos presupuestos en el debate son declarados siempre como asimilables a las divergencias que se manifiestan en una lengua y traducibles entre sí.

Como señala Davidson, resulta que no hay un lenguaje universal, pues no hay evidencia alguna de esta universalidad única. Solamente hay que admitir un principio que Davidson llama de «caridad», según el cual reconozco el disentimiento que mantengo con el otro, aceptando que éste cree verdadera la proposición que me opone.

Cuando alego la heterogeneidad de las *technai*, de las facultades, de los juegos o de los géneros, gustosamente puedo admitir el principio de caridad de Davidson. No se plantea la cuestión de la traducibilidad *lingüística* de las frases intercambiadas entre el que procede cognitivamente y el que procede ética o estéticamente. La definición de una lengua se fija en que todas las frases que ésta permite sean traducibles a las de otra lengua conocida.

Pero lo que no está tan claro, admitido incluso el principio de caridad, es que el procedimiento mediante el cual intento «persuadir» a mi interlocutor de que algo es bonito pueda traducirse por el procedimiento mediante el cual intente persuadirme que ese mismo algo es verdadero.

De nada sirve argüir que entonces no hablamos de la misma cosa. Pues será el mismo debate el que lo diga y ningún tercero podrá saberlo de antemano. (Creo además, a este respecto, que todavía no se ha dado a la función de «designación rígida» elaborada por Kripke sobre los nombres propios el cometido que le corresponde en cuanto a la fijación de los referentes que se debaten. Pero lo dejo.)

Se me concederá que, efectivamente, en la hipótesis de un debate cuyo interés no es el mismo para los dos interlocutores, parece que el consenso sea imposible de obtener. Pero añadirán también que esta hipótesis es inepta, puesto que nos sitúa en el caso del «diálogo de sordos».

Lo interesante de esta objeción es que hay que introducir la noción de «apuesta», la cual responde exactamente al concepto de Wittgenstein de un juego del lenguaje. Los procedimientos de debate o de argumentación dependen de la apuesta. En la tradición angloamericana, esta apuesta se refiere a una intención. Pero hago notar que, al transcribir lo que yo llamo apuesta de intención, se autoriza la homogenización de las apuestas. Diremos que, en cualquier caso de debate, cada uno intenta persuadir al otro de que lo que dice es cierto. El procedimiento de persuasión, según Rorty, y la imputación al otro de la creencia de la verdad de lo que dice, según Davidson, se apoyan en una especie de evidencia universal, como si debatir o conversar no presupusiera en cualquier caso una única intención, la de *persuadir* al otro de mi *veracidad*. Es admitir un único procedimiento, la persuasión, y una única apuesta, la veracidad.

Esta exclusiva no está exenta de analogías con lo que se produce en el pensamiento especulativo. La analogía consiste en la sustitución de una frase entre comillas por la frase sin comillas. Digo que *Le Bar des Folies-Bergère*, un cuadro de Manet, es bonito. Mi interlocutor davidsoniano entiende que digo que para mí es verdad decir que «*Le Bar des Folies-Bergère* es bonito», o «La belleza de este cuadro es verdadera para mí». Así es la caridad de mi interlocutor, muy filosófica, no metafísica, cierto, pero metaargumentativa. En cuanto a mi interlocutor rortyano, entiende que me estoy preparando para persuadirle *de esta veracidad*. Por-

que ¿cómo le *persuadiré* argumentando de la belleza en sí del cuadro, sin que sea un sentimiento que experimento con motivo de su visión? Evoco con esto, a riesgo de atraerme la cólera neopragmatista, la antinomia kantiana del gusto: «1. El juicio de gusto no se funda en conceptos, porque de otra manera se podría debatir a este respecto (decidir por pruebas). 2. El juicio de gusto se funda en conceptos, porque de otra manera, no se podría siquiera, a pesar de las diferencias que presenta, debatir a este respecto (aspirar al asentimiento del otro en este juicio)» (*Crítica de la facultad de juzgar*, §56).

En cuanto discuto la belleza de *Le Bar des Folies-Bergère*, admito los requisitos de Rorty y Davidson. Admito con esto que la belleza es cuestión de concepto, luego de verdad y de persuasión según el sentido que den a esas palabras. Pero entonces el sentimiento de la belleza del cuadro es tratado como si fuera «exponible» (ibíd., §57), es decir, como si se pudiera traducir en conceptos y argumentarlo. La heterogeneidad del gusto por la certeza se pierde y la diferencia entre la estética y la dialéctica, o entre lo bello y lo verdadero, desaparece.

No desarrollo el argumento mediante el cual intenta Kant esquivar la aporía. Me basta con enseñar a través de ella cómo el principio, político en Rorty, lingüístico en Davidson, según el cual el debate siempre es posible choca con una dificultad. Y que ésta no procede de la heterogeneidad de idiomas intraducibles, ya sean singulares o culturales, sino que reside en la irreductibilidad de un género de discurso de un mismo locutor o entre dos interlocutores que hablan la misma lengua.

Es cierto que esta irreductibilidad no es tal que el interlocutor que «habla estéticamente» no pueda entender al que «habla conocimiento». Al contrario, diría yo, utilizando el argumento de Davidson, porque él puede hablar de varias maneras o, si se prefiere, porque su lengua acepta apuestas y procedimientos diferentes, es por lo que es posible el diferendo. De ninguna manera se refuta el hecho del diferendo objetando, como Manfred Frank, que el diferendo exige una lengua común. Sencillamente, esta palabra de lengua, *language* en inglés, se utiliza con una acepción tan amplia que da lugar a todo tipo de patinazos. Aquí lo interpreto en el sentido de una lengua natural, que por definición es traducible a otra ya conocida.

Mis interlocutores aceptan frecuentemente *langue* o *language* en el sentido de un idioma, de una teoría, hasta de una cultura. No tengo inconveniente en admitir estas acepciones, salvo la de

teoría. Mi punto es que esta lengua natural o esta particularidad cultural conlleva en sí mismo apuestas diferentes y permite varios géneros distintos de procedimiento pragmático, es decir, de acción sobre el interlocutor. Se puede transferir al género cognitivo lo que se dice sobre algo en el género estético, gracias al metalenguaje consistente en poner la frase estética entre comillas. Pero estas transferencias no son nunca traducciones. Mejor habría que llamarlas «referencias».

(He exceptuado la teoría, entre las acepciones que me parecen aquí permisibles de la palabra *language*, porque la teoría pertenece por entero al único género cognitivo. Por lo que, por otro lado, la inconmensurabilidad de los paradigmas científicos, tal como Thomas Kunh cree poder deducirla de su análisis de la historia de las ciencias, me parece inadmisible.)

Si se admiten estas heterogeneidades, resulta que no se puede aceptar el debate con fines de persuasión, ni siquiera la «conversación» como estado pragmático mínimo. Rorty cree que el debate es la única alternativa a la violencia y que la intención de persuadir es suficiente para hacer que los locutores, cada vez más, entren en la comunidad de los interlocutores. La noción del mínimo conversacional seguramente es indispensable en una política liberal democrática. No es ninguna novedad. Ni siquiera veo qué se le puede oponer si se admite que no hay alternativa política para la democracia liberal, lo que de ahora en adelante me parece el caso. Por esto no creo que sea justo que Rorty u otros se permitan ver en la defensa que hago del diferendo resonancias de izquierdas, de revolucionario, hasta de terrorismo...

Pero una cosa es considerar el debate o incluso la «simple» conversación, en vistas a ampliar el consenso, como una tarea política importante, y otra es reducir al debate todo el «uso» (que me soplen la palabra), todo el uso que puede hacerse del lenguaje. Con respecto a esto, haré dos observaciones.

En primer lugar, me parece cierto que, incluso en política, el debate, en el sentido aristotélico de la dialéctica, no lo es todo. Intervienen otros géneros de discurso necesariamente, el retórico, el ético, el jurídico, por lo cual no es justo decir que todas las frases de un debate puedan concluirse, ni siquiera las que están sujetas al debate. Por ejemplo, no hay comunidad política sin ideal supremo, prefiero decir sin obligación suprema. ¿Tenemos que ser los más ricos, los más nacionales, los más poderosos, los más

felices, los más igualitarios, etc.? Intentar concluir la respuesta que hay que dar a esta pregunta de *deber* a partir de una argumentación descriptiva es completamente inútil. La argumentación sólo puede elaborar los procedimientos mediante los cuales, habiendo fijado el ideal, los interlocutores que constituyen la comunidad tienen más posibilidades de reagruparse colectivamente. El análisis de la justicia que hace John Rawls, por ejemplo, no discute la respuesta que hay que dar a la pregunta del deber. Esta respuesta se obtiene al principio: la justicia es la igualdad distributiva. La teoría de la justicia de Rawls consiste en debatir los procedimientos que permiten garantizar lo mejor posible la igualdad en la distribución de los bienes, es decir las ventajas y los inconvenientes de todo tipo, entre los individuos y entre los grupos. Pero, como señala John Rajchman, no está demostrado, ni es demostrable que la igualdad distributiva sea lo que es justo. Es lo que también en otros términos Ernest Nagel hace valer contra la teoría de Rawls.

En última instancia se aceptará como justo un deber tal (llamado también principio de manera muy dudosa) que ningún interlocutor pueda recusarlo con razón. Así, el contractualismo defendido por Thomas Scanlon hace del consenso o, más exactamente, de la imposibilidad de un disentimiento razonable con relación a una obligación, el contenido mismo de la justicia de esta obligación. Como escribe Scanlon, «la idea de acuerdo general constituye el ser de la moral».

Es lo mismo decir que el valor normativo de una obligación es tal porque no es debatible por ningún argumento razonable. Aquí la discusión racional o la interlocución argumentativa se constituye en sí mismo como ideal de justicia. La manera de proceder ocupa el sitio de lo que se trata de alcanzar mediante el procedimiento. Es un caso claro de invasión de un género por otro, especialmente del ético y del derecho por el cognitivo, en el sentido aristotélico de la dialéctica. Pero esta invasión sólo puede producirse gracias al equívoco que reina sobre lo que es razonable o no, declarar incompetente en materia de justicia. ¿De qué razón se trata?

En la segunda *Crítica* o en la *Metafísica de las costumbres*, Kant invoca también la unanimidad de los seres razonables prácticos con la formulación de la ley moral, pero sólo lo hace para guiar o dirigir el juicio ético singular. Se establecerá lo que es justo, *so dass, als ob, como si* esta decisión pudieran todos aceptarla como una máxima de una legislación. Esta aceptabilidad no

constituye el contenido de lo justo, sino un procedimiento a seguir mentalmente en una «determinación» que sólo se puede realizar caso por caso y analógicamente. Porque el deber primero tiene que ser valorado como indeterminado, es decir, desprovisto de contenido, para que se satisfaga la condición misma de la moralidad (la libertad). Tiene que presentarse como una obligación vacía al principio. Su signo de presencia no es un concepto, sino un sentimiento, el respeto. Y es que se debe a la libre reflexión el dar un contenido. A falta de esta vacuidad inicial, la razón dejaría de ser práctica, ya que no cedería sitio alguno a la responsabilidad. Si la ley fuera conocible, la ética quedaría reducida a un procedimiento de conocimiento.

Continúo con la segunda observación relativa a la preeminencia del debate en todos los «usos» del lenguaje. Mis reservas se refieren al eje pragmático mismo, al que prefiero llamar eje del destino. Queda aceptado que, en un debate, el locutor y el alocutor se encuentran en posición de interlocución. Esto quiere decir que los «puestos» *yo* y *tú* (o *nosotros* y *vosotros*) están ocupados *à tour de rôles*, por individuos, como se dice en la tradición angloamericana, o por grupos, creo que es más adecuado decir: por portadores de nombres propios, que son los que debaten. Así un *nosotros*, en suma, está preconstituido en la regla misma de la argumentación. Característico del debate es que el *nosotros* esté ya dado de manera estructural. Los portadores de nombres se aceptan *a priori* como permutables en el intercambio de los pronombres. Un *nosotros* engloba por principio a *yo* y *tú* (o *nosotros* y *vosotros*), puesto que la pragmática de la argumentación presupone la conmutabilidad de los nombres en los puestos del destino. Esta situación es la que permite que Rorty se apoye en el debate para extender el *nosotros* a todos los nombres propios posibles, cashinahua o marcianos. Puedo describir esta situación, sin alejarme del pensamiento de Rorty, estableciendo que implica, a título de regla de conmutabilidad, una especie de preconsenso interlocutorio.

Pero es erróneo creer que todos los géneros de discurso ofrecen la misma disposición. Por el contrario, ésta me parece característica del género epistémico o dialéctico donde *yo* y *tú* (o *nosotros* y *vosotros*) debaten sobre el sentido que hay que dar a un referente. Está claro que la situación pragmática cambia totalmente cuando se trata de hacer creer (lo que la retórica se reserva con el nombre de elocuencia persuasiva), hacer temblar, llorar o reír, es decir, modificar el estado afectivo del destinatario (como

en la poética o en la estética), o de hacer que hagan (en la prescripción en general).

Iré más lejos aún, a riesgo de irritar a nuestros amigos americanos. Me pregunto cuál es la disposición del eje pragmático cuando se trata de esos «géneros» que se llaman escribir, reflexionar; y añadiré aquí: traducir, el cual está lejos de poderse reducir a la operación de poner en comunicación una lengua con otra. En estos «géneros» —y entendiéndose que esta palabra no designa géneros, literarios u otros, ya provistos de apremios y reglas—, en estos «usos» del lenguaje, que más bien son batallas con, contra y en las palabras de las lenguas, dudo que la interlocución y la regla de conmutabilidad sean lo que organiza la relación pragmática. Mejor hay que preguntarse a quién van dirigidas las frases que nacen de la pluma de un Montaigne, de un Shakespeare, de un Kafka, de un Joyce o de una Gertrudis Stein, o, de igual modo, de un Spinoza o de un Wittgenstein. Sea cual sea el nombre que se utilice para designar estos *tú* o estos *vosotros*, hay que convenir que en cualquier caso entre el que o la que escribe o reflexiona y el que o la que considera el destinatario, la relación no habrá sido interlocutoria.

Intento demostrarlo con términos que sean aceptables por los neopragmáticos. Sabemos que nuevos individuos o portadores de nombres propios no cesan de presentarse alternativamente, a lo largo del tiempo, para este puesto (de destinatario) que la obra —digamos literaria— ha dejado vacante. Se presentan en suma para *escucharla*, leyéndola, criticándola, comentándola. Vienen para destinársela. No entro aquí en la diversidad de maneras en las que pueden oírla y situarse como destinatarios. Pero, en cualquier caso, la situación de lectura difiere profundamente de la situación de debate. En ésta, la argumentación adopta cada vez más la escucha de lo que se ha dicho primero y el proceso tiende a acercar los puntos de vista de los consensos. En la escucha de la escritura y de la reflexión, uno espera más la divergencia. La obra acepta o incluso exige que se la escuche de todas las maneras posibles. Sólo permite que se imponga un «método» de lectura que le asignaría un sentido definitivo y permitiría que fuera clasificada de una vez por todas. Espera, por el contrario, lo que Harold Bloom llama *misreading*, una escucha divergente en relación con las tradiciones establecidas. De la misma manera Rorty escribe en *Consequences of Pragmatism*: «No *necesitamos* esas obras literarias que se dejan criticar con unos términos ya conocidos; queremos obras y una crítica de las obras que nos ofrezcan terminologías *nuevas*.»

Dejo de lado todo lo que hay en esta descripción excesivamente voluntarista y experimentalista. Me atendré a las implicaciones.

Si una obra exige un vocabulario nuevo de la crítica es porque estorba a la tradición crítica. No le ha sido destinada, puesto que la perturba. Entonces, ¿a quién se destinó para que tuviera esta consecuencia de desplazamiento? Evidentemente sólo una crítica que no permanezca tributaria de la tradición única podrá intentar aclararlo.

Avanzaré incluso un poco más: la «mala lectura» ni siquiera necesitará *decir* quién es el destinatario de la obra, primero habrá intentado *ser* ese destinatario. Si se puede decir algo de la obra que no haya sido dicho ya es porque se la escucha de manera distinta. En esta escucha reside el respeto que se le debe a la escritura y al pensamiento. No se trata de que se intente innovar. Se supone simplemente que el destino de la obra esta demasiado indeterminado para que puedan darse otras determinaciones que no sean las que se conocen.

Así pues, en la obra de escritura y de pensamiento hay una indeterminación pragmática o de destino. La persona que destina, el escritor, el pensador no sabe ni supo a quién o a qué se dirige lo que ha escrito. Sólo sabe una cosa: formulada pragmáticamente, *tenía que* escribir y pensar como lo hizo. Sabe también que la obra llevada a cabo no está a la altura de esta obligación. Está en deuda. El destinatario indeterminado que le ha encargado la obra queda insatisfecho de lo que le han entregado y el autor se convierte en su deudor. Así es como al mismo tiempo se convierte en deudor de todos sus destinatarios posteriores, lectores, críticos, comentaristas, quienes, intentando proponer unas escuchas para la obra, se ponen en el lugar de su posible destinatario.

Resumiendo todos estos rasgos que proceden solamente, lo recuerdo, del *misreading* y que sólo ellos explican la necesidad de «nuevas terminologías», concluiré que el destinatario de la escritura y del pensamiento presenta todos los rasgos de una entidad no empírica, si se prefiere vacía, que trasciende a todo destino y a toda denominación «reales». Si no existiera esta entidad celosa y colérica para recurrir al autor, éste no sería ni escritor ni pensador. Y la obra no sería una gran obra si no requiriera una infinidad de escuchas siempre posibles tras ser escritas. Rozamos aquí los límites de un pragmatismo argumentativo. El otro que está en juego en la obra que Rorty o Bloom reclaman no es un interlocutor con el que el autor deba poder intercambiar su posición

bajo las instancias del *vosotros* o del *nosotros*. Creo que si el mismo Rorty, limitándose a él, escribe y piensa, incluso para resaltar que lo único importante es el debate, es porque también está secuestrado por un deber que nunca ha constituido el objeto de un debate ni de un contrato o, por decirlo de otro modo, que es el rehén de otro que no es su interlocutor.

Finalizo esta puntualización con un deseo: que el pragmatismo estudie más la pragmática. Descubrirá primero que es «interna», diría incluso tanto como externa, siempre y cuando cada pretendido individuo sea divisible y dividido con cierta similitud en varios compañeros, lo que en resumidas cuentas Freud nos ha enseñado desde hace ya casi un siglo y que no conviene ignorar. Añado que no hay necesidad alguna —muy al contrario— de admitir la metafísica de Freud, lo que llamaba metapsicología, para reconocer la pluralidad de intenciones y la pluralidad de la naturaleza de esas intenciones que forman el tejido de esa pragmática «interna».

Y en este esfuerzo de inteligencia, que no tiene nada que hacer con la «aplicación de una teoría», el pragmatismo descubrirá también que no hay necesidad alguna de ser lacaniano para aceptar por ejemplo, a título de herramienta «perecedera», la división del imaginario, de lo simbólico y de lo real. ¿Cómo no reconocer lo real en lo otro que he llamado, por provocación, transcendente y que nos pone en situación de deuda de escritura y pensamiento? ¿Cómo no ver que todos los interlocutores nombrables, empíricos o posibles que el progresismo de Rorty codicia introducir en el debate, son figuras del imaginario? ¿Y cómo Rorty se negaría a sí mismo el consentimiento en que su mínimo pragmático, el debate, actúa como el mínimo simbólico necesario para que la institución de la comunidad pueda llevarse a cabo?

Para terminar vuelvo a la cuestión de la resolución del diferendo, planteándola a partir de la implicación anterior. Rorty escribe en el texto pronunciado a Hopkins, en 1984: «El liberalismo político quiere sugerir que tratamos en lo posible de sustituir el litigio por los diferendos y que no hay razón filosófica *a priori* para que este esfuerzo no tenga éxito, igual que [...] no hay razón *a priori* para que este esfuerzo lo tenga.»

Contestaré lo siguiente: hay una razón filosófica *a priori* para que un diferendo pueda sustituirse por un litigio y hay una razón filosófica *a priori* para que esta sustitución deje intacto el poder del lenguaje en diferendos.

La primera razón radica en la capacidad que toda frase posee para ponerse o dejarse poner entre comillas. Se trata de la misma capacidad que utilizamos (que me soplen otra vez la palabra) en el debate como supongo haber demostrado ya al empezar, antes de otras muchas.

La segunda razón radica en la capacidad que toda frase posee para encadenarse con otra según unos fines heterogéneos. Como dice Wittgenstein, se puede jugar al tenis, al ajedrez, al bridge. Lo mismo sucede con el lenguaje: se puede «jugar» a lo que es verdadero, justo, bonito. Diremos que todo juego tiene el mismo fin, ganar. Pero es falso. Una niña juega sola, sin ningún fin particular, con unos trapos. El escritor también, con los trapos del lenguaje.

La comparación de los géneros con los juegos sólo es válida si se admite que las mismas palabras o las mismas frases pueden tratarse ya como pelotas de tenis, o como peones de ajedrez, o como naipes, o como pedazos de trapo.

Una vez admitido esto, la cuestión de la traducción de una frase a otra no plantea, insisto, ningún problema concreto (a menos que sea el de la traducción en sí, que es inmenso. Tal vez sea el juego más oscuro del lenguaje). Pero la traducción del «empleo» de una frase con un fin en un empleo con otro fin es imposible. *Mutatis mutandis*, pueden utilizar pelotas de tenis o naipes o trapos en lugar de peones de ajedrez. Pero los movimientos que usted comunicará a las pelotas en tanto que peones no son los que les comunica cuando juega usted con ellas al tenis. A estos movimientos los llamo encadenamientos. Son modos de asociación de palabras o de frases. Pero estos modos son heterogéneos. Es incorrecto referirlos con variedades retóricas o confundirlos con la gramática de una lengua.

Admitamos a continuación que empieza a jugar con pelotas de tenis en compañía de alguien. Se sorprende al observar que no aparenta jugar al tenis, con pelotas, como usted hubiera pensado, sino que casi las trata como peones de ajedrez. Uno u otro de los dos se queja de que «esto no es un juego». Hay diferendo.

Cuando pregunto cuál es el tribunal que juzgará el recurso, lo único que hago es seguir con la metáfora ya implicada en el término mismo del diferendo. No hay que reprocharme, como hace Rorty, que apele a un juez provisto de «criterios preestablecidos». Estos jueces sólo existen en juegos cuyas reglas se han fijado más o menos, evidentemente cuando ya es tarde, como el ajedrez y el tenis. Pero, en este caso, tendrían que decidir, su compañero y usted, a qué juego juegan o quieren jugar con pelotas.

Aquí finaliza la comparación. Porque las pelotas no hablan de pelotas. Pero las palabras o las frases pueden tomarse como referencia y también referirse a su modo de encadenamiento. Decimos que el lenguaje es autorreferencial. Usted pregunta al otro a qué juega.

Interviene entonces el liberalismo económico. Es conveniente que el otro responda, afirma el liberalismo, y que el debate tome posición. A falta de interlocutor, él jugando a su juego y usted al suyo, no podrán seguir jugando juntos. De acuerdo. Explorando la naturaleza del juego que cada uno cree jugar, relaciona el juego con su debate (hace una «referencia»). El litigio sustituye al diferendo y entonces pueden acordar la manera de continuar. Pero aún quedaría por demostrar que siempre es *mejor* jugar juntos. Con los trapos, la niña y el escritor inventan o descubren muchas cosas. Hay que retomar la cuestión de la *Einsamkeit* o de la *loneliness* en términos que exceden en mucho la manera en la que Wittgenstein interroga el *private language*.

Recurriendo a mi propio argumento, usted objetará que el escritor y la niña únicamente son solitarios como «individuos», pero que en la intimidad, varios compañeros, conscientes o no, están comprometidos en el juego, y así debaten en el interior.

Pero ¿y qué sabemos nosotros? Sólo podemos decir que *debaten* en el interior si postulamos que entre los compañeros íntimos el disentimiento nunca excede al litigio. Es decir, sólo si admitimos que la niña y el escritor únicamente padecen dudas y contradicciones solubles mediante el debate interno. Presupuesto de la noción de un individuo.

Supongo que esto realmente puede producirse. Pero no hay razón alguna *a priori* para eliminar el otro caso, el de un diferendo entre compañeros íntimos. Replanteado en «exterioridad» este último caso sería más o menos el siguiente: usted está jugando al tenis con sus pelotas, su compañero juega con ellas a un juego que usted no conoce, usted le pregunta a qué juega, *no le contesta*. ¿Qué conviene hacer?

Creo que lo que es razonable es intentar aprender el juego del otro. Es lo que hacen, en sus diferendos internos respectivos, la niña y el escritor. Éste intenta aprender a ordenar las palabras y las frases tal como sospecha que lo hace su mudo «interlocutor». Esto se llama escribir y otro tanto diré del pensamiento. Si algo nuevo surge, como el acontecimiento de una obra en el pensamiento y la escritura, sólo podrá darse en este desorden pragmático.

Por desorden, designo únicamente esto, que ninguna condición de un debate libre intraindividual o interindividual, sobre un objeto identificado, se cumple. En este sentido, se puede hablar de violencia. En manera alguna consiste en la presencia de policías en la sala que obligaran a uno de los interlocutores a admitir, bajo amenaza, la tesis o el juego del otro. La violencia reside en este dilema: o recusa el juego desconocido de su compañero, recusa incluso que sea un juego, lo excluye, coge sus pelotas y busca un interlocutor válido; y esto constituye una violencia de cara al acontecimiento o al desconocido, de manera que usted dejará de escribir o pensar; o se obliga a sí mismo a intentar aprender los movimientos que su silencioso compañero impone a las pelotas, es decir: a las palabras y a las frases, y que usted ignora. Esto se llama la violencia de aprender a pensar y a escribir, implícita en toda educación.

Me parece inevitable, porque inevitable me parece el encuentro de ese extraño compañero. Más aún, la considero constitutiva, de igual modo que lo es para una obra el encuentro de un destinatario innombrable. Es hasta verosímil que este destinatario y este compañero sean el mismo. Pero y nosotros ¿qué sabemos?

Todo esto, interlocutores míos, lo pueden entender, podemos hablarlo, elaborarlo juntos y tal vez llegar a un consenso en cuanto a ese otro. Estamos de acuerdo en frases como: «Sí, hay un extraño compañero, sí, hay un destinatario innombrable», etc., pero este asentimiento sólo es posible porque ese compañero, ese destinatario, ese otro no es el nuestro mientras estamos hablando. El debate lo elimina *a priori* ya que no es un interlocutor. Sólo lo admite en tercera persona, como de lo que estamos hablando. Es lo que llamo poner entre comillas. Lo *citamos* para que comparezca. Pero en el momento en que estamos en contacto con ese otro, escribiendo o pensando, de ningún modo *comparece*. Apenas *aparece*, y apenas está en nuestra *compañía*. ¿Cómo podríamos comportarnos con él como demócratas liberales?

Consecuentemente concluyo que ya no es razonable querer que el orden del litigio reine sobre el desorden del diferendo más que a la inversa. Aumentar la capacidad de debate está bien; aumentar la posibilidad del acontecimiento tampoco está mal.

Dejo al cuidado del lector el deducir de esta conclusión lo que juzgue conveniente para el trato de las relaciones transatlánticas. En cuanto a mí, creo que la «gran tierra» que Rorty nombra de entre sus deseos no es en sí deseable. Estaría, ya lo está, ocu-

pada por el Imperio de la metaconversación, por la pragmática comunicacional. Velar por nuestros archipiélagos me parece una disposición más sabia. Hablo de los «juegos» o de los «géneros» de los discursos heterogéneos. En América como en Europa, el océano secreto que los baña es el lenguaje de la reflexión.

10. *Directions to Servants*

Andrew Benjamin me pide un prólogo corto —nada, unas cuatro o cinco páginas—, muy corto para su *Lyotard Reader*. Así, de pasada. Como si nada. Mientras que no hay nada obvio en ese *Lyotard Reader*, ni en el principio por el que Lyotard haga su propio prólogo para el *Reader*. Ustedes dirán: *Foreword*. Escribe unas líneas. Una palabra clave, que dé al *reader* la clave de las palabras del *Reader*.

Se mantiene, yo así lo hago, que el que escribe, el escribiente y raras veces escritor, constituye por sí mismo el primer lector, *his/her own first reader*. Se puede sostener la prioridad o primacía de la lectura en la escritura. Aparentemente es coherente. No se puede escribir sin leerse. Sin releerse, por supuesto, pero primero sin leerse. Evidentemente uno se oye escribir. Aunque uno intente no escucharse.

Sucede que nos escuchamos escribir. Lo que es distinto de oírse escribir. Cuando nos oímos, sólo oímos que tenemos que escribir algo. No lo conseguimos. Continuamos. No le damos demasiada importancia a las formas. Confiamos en las formas. Vamos por delante de la escritura, sólo trazamos la dirección. Señalamos el rumbo. Seguirá. Saldrá adelante.

Escucharse al escribir ocurre cuando no se confía en las formas. Las ceñimos, hacemos que sean estrictas, clásicas, académicas. Argumentamos. Nos dirigimos a alguien. O, por el contrario, las descuidamos en el sentido en que nos amparamos en que parezcan descuidadas, como de trapillo. Esta escucha, que tiene mala fama entre los censores, me gustaría defenderla. Señala que no estamos seguros del rumbo, que estamos un poco o muy perdidos, que tenemos miedo, que no tenemos fuerzas para pensar. Y todo esto es cierto y sin trampas. No sólo experimentamos esta indignidad, esta ansiedad, sino que también la señalamos mediante una escritura excesiva, estricta o descuidada. Lo que irrita al lector. Pero esta furia es buena. Es de la misma clase que la inquietud del que escribe. Tampoco él sabe donde está. Muy escrito, ilegible.

Sucede también, eso parece, que no nos escuchamos cuando escribimos. Que sólo tenemos oído para lo que sigue. Es una gra-

cia, para todos, para el que escribe y para el que lee. Es la gracia. «Beatitud de la escritura». Sin embargo, también es un gran desprecio, una presunción, una confianza ciega en la escritura. Actuamos como si sólo estuviéramos destinados para las obras más nobles del pensamiento. Dejamos que la servidumbre se ocupe de establecer un orden en lo que vamos a pensar, por delante de la línea de escritura. En los confines de las palabras que se están formando, en el contacto con el níveo horizonte donde se elevan los pensamientos. Confiamos al oficio, al talento, al lector advertido, que ya estamos con la sucia tarea de administrar lo que la pluma va depositando.

En primer lugar, presunción de ese talento, de ese rodaje. Como si un orden se fuera creando a sus espaldas, mientras caminan. Y luego, presunción suplementaria al creer que lo que intentamos pensar nos puede dar alcance en carne viva, en crudo incluso, mientras escribimos. A Dios gracias, nunca es así, nos releemos.

De antemano nos releemos. Nos habremos releído. Lo que tenemos que escribir no llega ingenuamente. Esta revestido, a veces poco, de un epíteto, un adverbio. O bien una frase entera surge del blanco, de golpe. Pero esta frase o esta palabra que proceden de sí mismas pueden ocultar el pensamiento que iba a decirse. Nos parece reconocerlo en ellas. Las reconocemos, el pensamiento nos falta. Sucede entonces que en lugar de oírlo, de leerlo correctamente, lo más posible, lo releemos. Puesto ya en esas palabras y frases legibles. Esta relectura es una prelectura, un *foreword*. Es la desesperación del que escribiendo, intenta oírse. Es un ruido, agradable o no, fácil o difícil, pero reconocible, que se produce en los límites del pensamiento, que hace que no oigamos bastante, no lo suficiente, su silencio. La servidumbre ha hecho la limpieza demasiado rápido, sin moderación, antes de que llegue el pensamiento para dispensarle una buena acogida. Es decir, por el contrario, para amordazarlo, desfigurarlo. Demasiado orden, demasiada lengua, demasiado talento y hábito de escribir.

Y cómo saber además que este pensamiento que llega instalado es el bueno? ¿Cómo compararlo con lo que tendría que ser? Si no es instalándolo a su vez. En cualquier caso, se habrá acabado con la gracia y la «beatitud» de la escritura. O bien habrá que hacer mudanza de todo. Cambiar de criados. No confiar en la comodidad. Luego, escucharse escribir otra vez. Procurarse otro servicio. Encontrar sirvientes menos disciplinados, o más.

El continuo relevo de las palabras es la modestia y la probidad del pensamiento de cara a la escritura. Es un intento infinito, como la traducción. Cómo ese trabajo llamado «corrección», que también es la incorrección con respecto a la lengua reconocida y reconocible, se puede llevar a cabo, lo ignoramos. Cuando tenemos que «corregir», tirar páginas a la papelera, sustituir una palabra por otra ya escrita y que parecía que quedaba bien, que gustaba, desaprobarla y consiguientemente desautorizarse, para autorizarse con otra palabra, a lo mejor más corriente o más culta, más vulgar o más inesperada, el que escribe y se relee para escribir siempre «mejor», no sabe ni puede saber nada de lo que está haciendo al seguir esa obligación. Sabe que no se oye el pensamiento si no se escuchan las palabras.

Ahora pueden ustedes imaginar a un Andrew Benjamin, su amigo, que decide recoger, de lo que ha emborronado durante cuarenta años, algunos textos que le convienen. Y reunirlos para la publicación inglesa.

Y que viene y les dice: háganme un *foreword* corto para esta recopilación. Lo que es, como acabo de explicar, lo que hay que evitar por encima de todo, puesto que es lo que impide que llegue el pensamiento. Es prevenirlo. (Todo el mundo sabe que los *forewords* son *afterwords*. Incluso así nos podemos apañar para que, antes o después, la presentación no sea demasiada representación.) Luego tendré que prevenirles, lectores, de (¿en contra?) lo que pudo venirme al espíritu, o a la letra. Y ustedes además, anglófonos.

Un anglófono se debate, para pensar, en la misma medida que el escribiente o el escritor que acabo de describir, en medio de una servidumbre demasiado celosa de su trabajo o demasiado desordenada. Pero no es la mía, es la de otra lengua. Y por lenguas no entiendo solamente gramática, léxico, fonología, incluyo también la inmensa red —singular en cada lengua, pero también colectivamente diferente en una lengua y en otra—, la inmensa red de palabras, de frases entre las cuales y contra las cuales el escritor intenta hacer un hueco al pensamiento que le llega. Su cultura, como se dice, su mundo. Ya sé que el anglófono piensa, pero hay otros modos de hogar, de instalarse y de mudarse.

Su pensamiento es traducible, tanto como el mío, porque las lenguas son traducibles por hipótesis. Luego sus formas también. Pero es difícil distinguir en las formas de un texto extranjero en qué instala la lengua y la traslada. Porque eso implica que además de conocer su *home*, sabemos también cómo vive. Sin em-

bargo, cada uno vive de manera distinta, es su singularidad. Y puede suceder además que de una lengua a otra, la gama de formas de vivir no sea la misma, a menos que recubra exactamente aquí lo que es allí. Difícil de saber.

Lo que sabemos es que no estamos en casa cuando estamos en la de otro. Que no estamos a gusto para pensar, para establecer un orden y un desorden. Que controlamos mal lo releído y lo no leído todavía, la representación y la presentación y la aprehensión. Que no conseguimos atender bien a los criados. Tuve esa experiencia, poco ejemplar, es cierto, por mi inglés, por haber osado escribir en inglés. Aun cuando estaba seguro de que el texto lo releería, antes de ser publicado, un anglófono y que sería amigo mío. Seguro de que David Carroll, este amigo, se reiría de mi inglés, pero con buenas maneras, y no escatimaría su competencia, su inteligencia, su tiempo, para que el lector anglófono no se riera en exceso. Que sólo pudiera reírse del contenido.

¿Era Carroll el traductor de todo esto? No, corregía mi inglés. ¿Coautor? No ha escrito el libro. ¿*Rewriter*? No ha cambiado el tono, sometido el texto a la norma fija de un redactor jefe o director de colección. ¿Corrector? En este caso no corregía las pruebas, sino la lengua. Se le podría bautizar como *co-writer*, un oficio con futuro en la situación cosmopolita o babeliana en la que vivimos. Una situación en la que el *Writer* o el *Writing agent* se dirige inmediatamente a los alófonos. Donde necesariamente carece de destreza. Es una situación alográfica, una circunstancia de falta de destreza.

En cuanto a la casa, el alógrafo tendrá trabajo, se lo puedo asegurar. Con esa lengua extranjera a sus espaldas, que no trabaja por cuenta propia. Por el contrario, se pone a contar otra cosa que lo que se quiere decir, que se connota ferozmente —por no mencionar los solecismos y barbarismos—. Que se rebela y se despliega sin el que el escritor sepa dónde, cuándo ni cómo. Volviendo a leer las *Directions to Servants*, me viene a la cabeza que esa casa de sirvientes a los que Swift provee de arrogancia, fantasía, vandalismo y felonía constituye una buena metáfora para mi alografía.

El alógrafo no consigue releerse en el sentido anterior. El personal de servicio que supuestamente se encarga de hacer la limpieza de lo que intenta pensar lo hace en otra lengua. Y con una disposición contraria. Entre lo que se piensa en casa del señor, al que imagino inglés en Swift y lo que se ejecuta (se escribe) en los comunes, que deben ser irlandeses, la consecuencia

no puede ser buena, salvo por pura casualidad. Lo mismo sucede con un francófono que escribe en un inglés que no posee. De ahí un cierto sentimiento de irresponsabilidad. No se relee. Sabe que no merece la pena. Que no lo hará mejor. Sólo que hará otro y Dios sabe cómo. Señor desesperado por dominar y por ello sin responsabilidad. Recuerdo esta desagradable experiencia como si de un episodio de infantilismo o de una ebriedad del lenguaje se tratara.

Vuelvo a la traducción. Es un caso más de la servidumbre swiftiana, pero por distintos motivos. No es que el traductor sea un sirviente malintencionado. Al contrario, demuestra tanto celo como un viejo chambelán, es tan fiel como una doncella incorruptible. Al igual que ellos, el trato reiterado, el amor por el señor o la señora, la probidad, el retraimiento le han hecho capaz de hacer la limpieza, como debe ser, siguiendo los mandatos que le ordenan. Como si el patrón en persona los ejecutara.

No hay tal vez nada tan digno de admiración como una buena traducción. Debido a esta abnegación que se aprecia en ella. Mucho más que por motivos de competencia técnica. (Ésta sólo puede ser el resultado de aquélla.) Suscita respeto moral. Para alguien que ha podido y sabido preferir lo que se le ocurre a otro antes de lo que se le ocurre a él. No preferir lo que ha escrito el otro, una vez que la limpieza ha sido hecha, a lo que él o ella, traductor, traductora, puede escribir sobre el mismo tema. Pero, si se da el caso, preferir el pensamiento que procede del otro, antes de que lo limpie. Así pues, preferir el desorden del otro, por decirlo de algún modo, antes que el orden propio, e incluso el propio desorden, como traductor (porque, para ser traductor, ni se escribe menos ni se piensa en ello). Gran efecto del amor. No sólo se ama lo que nació en otro, sino aquello que pedía nacer. Y de nuevo hacemos que nazca, e incluso que pida nacer, en la lengua de «llegada». Buen traductor, no nos gusta, ni respetamos tan sólo el pensamiento, sino la «manera de pensar», como lo llaman.

¿El autor es juez de esta perfección? Seguramente no, a menos que escriba perfectamente en las dos lenguas. Sería sólo juez el perfecto bilingüe o, mejor aún, el perfecto digrafo, autor o no. El perfecto bilingüe es como el tener buen oído, un sueño de prebabelismo, de audiencia divina sin más, al que no se le escapa ni una sola armonía, ni un brillo. El ideal de una comunicación interlingüística que justamente no necesitara traducción alguna. Ése es el ideal de la traducción. Ser inútil y hasta imposible, borrar el distanciamiento interlingüístico que la origina.

Sin embargo, es una tarea infinita, puesto que cualquier estado de un texto de llegada tiene que ser releído o corregido, de manera que el traductor se detiene más por cansancio que por satisfacción. Cualquier traducción, aunque célebre, reconocida como inigualable, tiene que ser retomada años después.

Lo que sucede es que, como en la escritura, el don de la palabra que parece surgir por cuenta propia es sospechoso y se debe sospechar de él, en nombre de lo que acompaña a la palabra, del adorno de la palabra. También aquí nos gustaría restituir a lo que llegaba (aunque, en el caso de la traducción, que se le ocurría al otro, del que traducimos) su exacto candor. Su desnudez. Nos obstinamos en respetar una franqueza, en conseguir que el pensamiento que está surgiendo rebase el disfraz de su inscripción en el lenguaje. Pero tampoco aquí llega nunca el niño desnudo, no más que a la escritura, y el lenguaje no viste nada que no se haya formulado antes. Pero siempre mal formulado, por el simple hecho de ser formulado.

Y es aquí donde la traducción y la alografía ilustran convenientemente a la escritura en relación con la relectura. El ejemplo que nos proporcionan, de una fidelidad y de una infidelidad extremas, demuestra que adelantarse en inscribir es haber preinscrito, adelantarse en escribir es haber releído de antemano. No concluyo que el escritor o el escribiente que examina el horizonte blanco mientras escribe encuentre un texto ya hecho que sólo tiene que restituir, o como mucho traducir, en cualquier caso leer tal y como esté. Lo preleído será entonces solamente prejuzgado.

No es un texto lo que encuentra. De la misma manera que el traductor no se enfrenta con un texto. Se puede decir que tanto uno como otro, escritor o escribiente y traductor, se hallan ante mil textos. Una textura de textos. Ni siquiera una textura, y ni siquiera unos textos, lo que representaría un gran orden, la conveniencia de una trama que ha pasado regularmente por una cadena. Aquí estructurando, aquí intrigando. Aquí competente, aquí performativo, etc. No encuentran esta bonita disposición. Ni siquiera encuentran una simple multiplicación de esta disposición. Encuentran borradores y textos hechos trizas. Es decir su cultura, ya sea inglesa, francesa o irlandesa. El «bagaje» de sus lecturas, como si cupiese en una maleta. El pasado de sus lecturas, en tanto que las palabras de ese pasado no están presentes, sino dispuestas a presentarse en la memoria del escritor-escribiente o del traductor. Sus propios textos, sus propias traducciones estaban in-

cluidas en el montón, borrones entre los demás, ni más ni menos reconocibles que los demás.

No todo su pasado, claro. Fragmentos. Los que llegaron para presentarse o los que están preparados para presentarse cuando una palabra se impone o se ha impuesto, como «pensamiento», como manera de pensar. Quiero decir un tema que le han pedido que trate (para un coloquio, una conferencia, una revista, un libro). Un encargo. Por ejemplo, Andrew Benjamin me encarga un *foreword* para el *Lyotard Reader*.

Enseguida la pregunta: ¿Cuál es exactamente el tema que se ha encargado? *¿Foreword, Lyotard o Reader*? ¿Una de las posibles combinaciones entre los tres? Cada palabra, cada combinación dará lugar a la escritura, lectura, relectura, traducción, alografía y traición.

O a lo mejor no se encarga nada. No parece que se haya encargado nada. Escribe, traduce, siguiendo sus propias pautas. Se da el caso de dar la impresión de escribir o traducir sin encargo previo. Pero no es verdad. Siempre hay una palabra, unas palabras, recuperadas, es más, lo más frecuentemente, releídas, desviadas, que le sirven no para aislar un campo semántico, sino que le obligan a rebuscar en las trizas de sus relecturas (el horizonte blanco). Esto viene bien o viene mal. Depende del rumbo. Si viene mal, se escucha escribir (y el traductor es el que por excelencia no puede escribir sin escucharse). Si viene bien, no tiene tiempo, corre tras los fragmentos de texto que se deslizan a la página bajo la pluma, los retiene rápidamente, se dice a sí mismo: ya lo veremos, ya lo veremos luego. La limpieza para más tarde.

Pero incluso en el caso de que los fragmentos lleguen bien, ya se ha limpiado y habrá que limpiar. Porque la limpieza hecha ya estará deshecha, puesto que se trata de borradores. Una limpieza que se habrá deshecho en dirección a su orden, para usted que escribe, en dirección a su sentido del orden. Pero este traslado también ha supuesto una distribución. El orden saboteado por sirvientes malintencionados lo es por otro orden. Han desobedecido porque obedecen a otra cosa. Si usted no es su señor, no quiere decir que tengan a otro que se le parezca, difiriendo de usted tan sólo en el nombre. Su maldad no procede de esta simple felonía de que trabajen en realidad para otro. No le traicionan por respeto a otro, sino por un respeto distinto. No llevan otra librea debajo de la suya, la que usted pretende suya. Obedecen a su propia memoria, al respeto de los comunes del pensamiento. Las palabras se acuerdan de las palabras.

Es otra memoria, más fiel que la criada que usted quiere, escritor o traductor. La perfidia de los sirvientes que hacen trizas el orden de sus pensamientos, que anulan su encargo o revocan su mandato, es la fiel memoria. Es la solidaridad de las palabras entre sí, en su desobediencia civil y desordenada. Se sostienen, mientras se retiran. El general, el príncipe ya no está aquí para ponerlas en fila y hacerlas luchar de frente, mirando al horizonte. Se han replegado ayudándose, heridas ya en una guerra ya hecha, en muchas guerras. Tantas guerras como textos. Solamente heridas porque rara vez mueren. Están hechas trizas, pero las trizas de las palabras son buenas. Es como si les hubieran devuelto la infancia después de fingir obedecer, ser mayores y combatir. Así es como se las encuentra, ya leídas y ordenadas por los jefes de la guerra (escritores, escribientes, traductores), ilegibles a causa de la derrota (porque todo texto supone una derrota), abandonadas a su suerte, cojeando juntas, aglomerándose en grupos de supervivientes ociosos, salvando el pellejo. He aquí el famoso bagaje. Es su pasado, el que no le pertenece, pero, como tiene que ser, más viejo y distinto que el suyo. El que no es ni su hijo ni su padre. Que no tiene nada de particular que hacer con usted.

¿Y qué va a ser de usted? ¿Su general, con un encargo y una orden? ¿Su tejedor, para encadenarlos y enredarlos, para que tejan su texto? ¿Su patrón, para enviar las órdenes a las cocinas? Pero aunque lo hiciera, e incluso si no puede comportarse de otra manera (puesto que tiene la presunción de pensar, escribir, traducir), insisto en que obrarán a su antojo o casi (sintiéndose un poco obligadas a negociar la rebelión, vamos), y qué usted no puede contar con su buena voluntad. Que tendrá que volverlos a leer continuamente, con la esperanza tal vez de corregirlas, de adaptar mejor a sus órdenes el resultado de la ejecución de estas órdenes. Pero no se acaba nunca.

Luego releemos mientras escribimos y releemos lo que está escrito. En ambos casos, reescribimos. En ambos casos, hay alografía, más o menos. Entre todavía no escrito y ya escrito, no hay mucha diferencia. Escucharse es escuchar el rumor de la tropa de palabras en desbandada. No podemos oír un pensamiento que llega si no escuchamos este rumor, el de donde viene el pensamiento y el de por donde viene el pensamiento, de donde sale y donde intenta entrar.

Así es como ha procedido cada traductor de este *Reader* con el texto francés. También es así como ha procedido el *editor*, Andrew Benjamin, al reunir estos fragmentos de texto. Y (supongo

que) Lyotard, con sus pensamientos. ¿Es necesario que éste vuelva sobre el tema, no para imponer su precepto de lectura a la tropa desordenada aquí reunida para pasar a la anglofonía, sino más bien (si es fiel y sincero) para añadir un nuevo desorden? ¿Para añadir el desconcierto que (le) implica perpetuamente el pensamiento? No es necesario en realidad, pero ya está hecho.

11. Monumento de posibles

Al poner las jornadas dedicadas al museo bajo la égida de Alejandría, los organizadores ofrecen el espejismo de una comparación entre el primer Museion occidental y nuestros museos contemporáneos. Pero la analogía es engañosa. Dos veces la niega Malraux en las *Voces del silencio*: «En Alejandría el museo no era más que una academia» y «Nuestro parecido con Alejandría no tiene demasiado peso frente a un mundo fragmentado en cien años de sueños desde los tiempos de las cavernas». ¿Qué fragmentación? El mundo llamado «moderno» carece de legitimación, incluso de la facultad de creer en su legitimidad. El mantenimiento de su pasado y del de las culturas ajenas no denota de ningún modo la obsesión imperial que motivó la monumentalidad de la capital de los Lágidas: la memoria integral de la humanidad. Los Ptolomeos heredaron esta compulsión del delirio de Alejandro, no tanto la pasión conquistadora como el mesianismo sincrético: el imperio como museo místico. Alejandría fue la primera ciudad absoluta, la *Urbs* en la que se considera que el *Orbs* al completo tiene que monumentalizarse, firmarse y comentarse. Durante largo tiempo fue ésta la gloria de Occidente, lo sobrenatural hecho visible en la soberanía imperial. El cristianismo, religión de Estado, seguirá este principio asiático de legitimación en la administración de los hombres y de las cosas y lo transmitirá hasta los últimos imperios modernos.

Tras varios siglos de convulsiones, la figura del imperio queda recusada en Occidente e impera entonces otra idea de gloria, secularizada, crítica, fundada en la única virtud republicana, y formada en las antiguas ciudades liberadas. Cuando lo sobrenatural se elimina de la esfera política, el Museion, al igual que el Pharos y el Serapeion, pierde su valor simbólico. Y pasa a formar parte de *nuestro* museo moderno, a título de testigo de otra época y, tal vez, de otra escritura.

Como las capitales modernas son múltiples y contendientes, los museos y las bibliotecas entran en competición, y ninguno aspira a acoger toda la memoria de las civilizaciones. Al no ser exhaustivos, saben que están destinados a la transformación, lo que Malraux llama metamorfosis.

Hay una razón científica para aceptar esta carencia. Los museos contemporáneos se han organizado como centros de investigación e instruyen las informaciones con la ayuda de las ciencias anexas y las técnicas propicias a la prospección y al establecimiento de documentos nuevos. El archivo de la época o del área consideradas nunca se considera saturado, no más que lo que puede estar el tesoro de hechos que una ciencia «dura» se esfuerza por incluir. Sucede, como en todo conocimiento, que la *inventio* de alguna obra obliga al museo a revisar severamente las colecciones y las hipótesis de trabajo. De esta dialéctica completamente cognitiva se desprende que sólo la forma del *progressive museum* conviene a las instalaciones del museo contemporáneo.

Y como nunca se completa el archivo, el *corpus* de las obras no deja de extenderse. El archivista y el conservador, por un lado, el comisario de la exposición, por otro lado, tienen que decidir qué merece guardarse y qué merece exponerse. La dificultad es particularmente grave cuando se trata de archivos o colecciones de etnología de la Europa contemporánea, puesto que apenas existe actividad alguna que no haya sido archivada automáticamente o que no pueda serlo. Dispenso al inventario de esas formas de registro «de principio», desde la cartilla militar o el libro de familia hasta los recibos de consumo eléctrico, telefónico, a las grabaciones de radio o de televisión pasando por los avisos de imposición y el resumen de cuentas de las tarjetas de crédito.

Aquí la colecta está sometida a las hipótesis generales sobre el destino de la colección. Ésta tiene que servir para mostrar e incluso demostrar una suposición relativa en cuanto al significado de las actividades archivadas. Pero la *exposición* de los temas guardados tiene a su vez que aportar un significado. Un significado que no es sólo el del argumento, sino un significado que se debe a la manera en que las obras se presentan, un significado «estético». La concepción teórica debe inscribirse en el espacio y en el tiempo del visitante como una disposición perceptiva y motriz perdurable. El conservador, el archivista y/o el comisario trabajan aquí como artistas. Y cuanto más rico es el material, más tienen que inventar formas de presentación; como el compositor contemporáneo confrontado a la serie infinita de sonidos que le puede proporcionar el sintetizador tiene libre elección para organizarlos en estructuras elegidas «arbitrariamente». Daniel Buren no se equivocaba cuando veía en el comisario de una exposición de arte al único artista verdaderamente expuesto. Tal vez no tuviera razón en indignarse por ello. No me puedo imaginar cómo

esta estética de la presentación podría evitarse cuando el material disponible se pone a proliferar como un mundo en expansión.

Pero el estatuto epistémico de las investigaciones y el modo estético de las presentaciones esconden la esencia necesariamente infiel de la *monumentación*, o mejor: de la *monumención* del museo. Con este término, un poco incorrecto, señalo el simple hecho de que una obra cualquiera, por mínima y trivial que sea —el urinario de Duchamp—, en cuanto se la introduce en el museo con su placa de identificación, se transforma en monumento.

En *monumento* se dan cita dos grados, *mon-* y *mento-*, de la misma raíz. Las lenguas indoeuropeas abundan en términos provenientes de esta raíz: *mind* y *meaning*, *meinen*, *mens* y *memini*, *dimenticare*, *mémoire*, *mentir* y *démence*, entre otros. *Monu-mentum*, por *moni-mentum*, especie de palabra-maleta (otra vez Duchamp), leída en un sentido, dice la mente de una guardia y, en el otro, la guardia de la mente. La *mens*, el *mind* es lo que está alerta, lo que hace *mentio o monitum*, y en esta alerta aparece el significado, *mean*, *meinen*.

Sin abusar de la etimología, el latín *alertis*, *alerta*, denomina a lo que el antiguo francés llamaba *erte*, conservado en la expresión italiana *all'erta*, en guardia. Sin la llamada de alerta, la mente y el sentido quedan ausentes y perdidos en lo inerte: es la *amentia* o la *dementia*.

El museo monumenta. Es la mente preocupada por lo que pudo ser y hacer. Erige los restos y los suspende. Los transforma en rastros, que son los restos arrancados al descuido. Lo inerte se olvida y hace que la *mens* se extravíe, *dimentica*. El museo recuerda la *mens* a la misma *mens* en una *com-mentatio*. Porque todo acontecimiento, ya sea de una práctica, de una obra o de un objeto, conlleva un mentís, de lo que pasa o se borra en un resto que no retiene y del que no se sabe ya muy bien de que es resto. Al erigir el resto bruto, el museo lo instituye como rastro. Compone una memoria.

Parece que tengamos fundamentos suficientes para quejarnos de que el rastro monumentado no sea fiel al acontecimiento pasado. Que haya perdido la «presencia» y el «verdor» de la práctica o de la obra cuando se produjo. Es muy cierto. Pero ¿acaso estuvo alguna vez entre los propósitos del museo, en su *mens*, el presentar el antiguo presente «*in vivo*»? El acontecimiento actual de entonces, si alguna vez lo fue, está destinado a olvidarse entre

sus restos inertes. Tiene que estar perdido para que se le recuerde o comente como rastro de sí. Esta ascesis solamente es fiel sustrayéndose al ser en el tiempo de las apariencias.

La infidelidad de la monumentación o fijación en un museo, la momificación de las prácticas y de las obras que se reprocha a los adornos y a las vitrinas son respetuosas con la evanescencia de todo lo existente. Lo que sería una locura, sería pretender restituir integralmente el ahora de entonces como si fuera el ahora actual. Locura debida a un olvido ontológico: se omite que lo que llega es diferido y distanciado de golpe, que le pertenece el que se le olvide. Y con esto queda descartada la posibilidad de alerta y de memoria. Porque la *mens* sólo es *mentio*, y lo es porque se ve amenazada por el olvido. Olvidar este olvido es su mayor amenaza.

El olvido del olvido no es sólo motivo de las puestas en escena realistas, es sustancial a cualquier metafísica: al esforzarse por presentar la cosa misma, fundamento último, Dios, ser, olvida la metafísica que la presencia está ausente. La bulimia del pensamiento occidental es justamente el estar todo presente. Fue el delirio alejandrino. La sabiduría del museo es agradable, imponiendo en los rastros la distancia que los separa y los une a los acontecimientos e imponiendo esta distancia a los visitantes. Nada de lo que está colgado o expuesto en el museo es ya contemporáneo de la mirada, aun cuando fuera contemporáneo de la cronología. Así es como se entiende, eso creo, lo que Deoto llamó expósito, depósito extraído de lo inerte.

¿Habría que concluir que la monumentación o la fijación en el museo constituye una reescritura? Decir esto es demasiado o demasiado poco. Una reescritura es una escritura, y toda escritura es una reescritura. La dimensión de recopilación y de recuerdo que señala el prefijo *re-* y la nostalgia de museo que lo envuelve muestra que escribir supone siempre *recoger* de lo que se olvida en lo inerte. Escribir es gritar alerta o esbozar los restos. No existe escritura inmediata. *Rinde* cuenta, rinde una cuenta que estaría perdida sin ella. Al rendirla, hace que exista algo que no es, sino que sucede, la existencia del acontecimiento. Y, salvo en la ilusión realista o metafísica, hace que la existencia *sea*, pero como lo que le falta al ser.

Esto no sólo es cierto en cuanto al objeto, a lo que remite la escritura, sino también en cuanto al sujeto, al autor. Mejor llamémosle firmante. Él también tiene que olvidarse para que luego la

monumención lo devuelva. Y es más, el aniquilamiento de la simple presencia del firmante en el documento que firma es requerido en cualquier firma. Porque es ésta la rúbrica que fija el gesto estereotipado de un cuerpo vivo en el documento, pero para dar a conocer a la posteridad quién *estuvo* presente en el acontecimiento al que alude el documento. Momificado por una singular crispación de la mano que lo hace reconocible, el gesto de firmar adelanta la desaparición de esa mano y del cuerpo y sustituye su presencia con su nombre. El nombre va más allá de las vicisitudes de la presencia. Sin embargo, la firma acredita que el cuerpo que llevó ese nombre fue efectivamente el que estuvo presente en el acontecimiento. Da presencia a su ausencia y da ausencia a su presencia, de la misma manera que la escritura monumental procede con su referente. La firma, de nuevo, deja huella, alerta una existencia destinada al olvido, impide que ésta se olvide, aunque señalando que debería haber sido así.

Me apoyo aquí en un texto inédito de Dolorès Djidzek sobre la autografía. El tema es de gran importancia para la comprensión de lo que viene a continuación, relativo al museo y a Malraux. Expone que nada es si no ha sido escrito, mientras que lo que existe simplemente no es, ya que se va disipando en la noche del olvido. La escritura no conoce a su ser más que por sí misma, por lo que Djidzek la llama autografía. El *corpus* de objetos a los que remite la escritura lo levanta ella. El cuerpo del pretendido autor lo instaura ella. Firmándose con este nombre, sólo la escritura acredita a estos objetos. Nada más lejos que incorporarse a unos y a otro y dotarlos con su ser autográfico, por el contrario, diría que está alerta, en cuanto al no-ser, inscribiéndolos según su precaria exterioridad en la distancia que separa al existente del ser.

Esta distancia impone a los objetos y al firmante el modo de futuro perfecto: habrán sido, habrán hecho... Este modo implica que ya han desaparecido y que no desaparecerán. Desaparecidos como existentes, duraderos como escrito. Tienen que estar escritos para no olvidar que se olvidan como existentes. Así es la metamorfosis del resto del rastro. Rastro: la nada del existente se transforma en ser de lo inexistente.

Ahora bien, ¿sucede lo mismo con el *corpus* que forman los objetos del museo y con los cuerpos que dejaron la rúbrica de su nombre en estos objetos o en las placas de identificación? ¿No conserva el museo a unos y otros con la condición de una ausencia melancólica, en el momento mismo de la exposición? ¿Se ve la más mínima diferencia entre escribir, firmar, alertar y monu-

mentar? Los cuatro están sometidos a la rigurosa ley de sólo dar el ser pagando un tributo a la nada. De sólo trazar dejando restos.

Según una inversión de perspectiva bastante artificial, pero fiel al modo de futuro perfecto, habría que escribir el principio de la obra de Malraux a partir del final. La tesis esencial del *Museo imaginario* y de la *Metamorfosis de los dioses* (1951 y 1977 respectivamente) aparece ya, con otros adornos, en los textos de juventud y en las cinco novelas. Pero también sería conveniente, según el movimiento contrario, mostrar que el nihilismo extremo que ilustran los principios es justamente a lo que la idea de museo da continuación y tal vez respuesta. En cuanto a ésta, unas palabritas al final.

No sería excesivo situar los primeros escritos bajo el epígrafe de una doble convicción, que jamás quedará desmentida, y que se refiere al tema de la autografía: no hay existencia alguna que valga, e incluso, que sea; la escritura (a la que Malraux llama muchas veces creación) sólo hace que sea lo que ella firma. Esta *decepción resuelta*, envilecida muchas veces con una concepción episódica de la absurdidad del mundo, se legaliza con la herencia nietzscheana mediante Sorel, Barrès y Gide, pero también, y no está falto de interés, con el cristianismo negro de San Juan y San Bernardo, Pascal, Dostoievski, Bernanos. No sin interés porque la tensión entre la desesperación que proporciona el siglo y la promesa de remisión, tensión característica de esta corriente cristiana, da a la obra de Malraux ese particular cariz teológico. Y tal vez infunda lo que conllevan de redentor sus conclusiones sobre el museo.

Dios se ha retirado del mundo, entregándolo a la violencia y a la vanidad de las acciones y de las obras. La historia humana no es más que la de los animales o de los astros, mezcla de necesidad y de azar, ciegos los dos. A pesar de los cuidados con los que el narcicismo del yo rodea su existencia, la historia de una vida individual es igualmente inconsistente: el yo, «miserable montoncito de secretos», reza la famosa fórmula de sabor pascaliano. Lacónicamente diré: todo dato, *como tal*, es recusado. Le basta al dato con ser *dado* para ser tachado de nulo. Habiendo fracasado el donante, Malraux no recibe, toma. La conquista, la voluntad, repite. Y de ese realismo, lo justo para metamorfosear la llamada realidad. Metamorfosearla, no «cambiar el mundo». Esta diferencia establecerá la relación de Malraux con el marxismo.

Así pues, primero hay silencio, nada. Eso no responde. Pero está la pregunta. Que permanezca sin respuesta no la desmiente, al contrario. Que el mundo, el yo, el nosotros estén abandonados no se entendería si no fueran interrogados. El silencio procede de la pregunta. Aquí reside el enigma: que la pregunta del ser y del sentido pueda surgir de la estúpida nada. Que la vida nunca esté suficientemente muerta para dejar escapar el grito del abandono. Malraux escribe de Goya: «La pintura no representa para él el valor supremo: grita la angustia del hombre abandonado por Dios» (*Museo imaginario*). Pregunta, petición, angustia: en una palabra, alerta. Todo el valor, para retomar la palabra nietzschiana, se recoge en el desafío a lo inerte, en lo que Malraux llama creación, y que es la escritura, la inscripción del grito.

Las obras de pintura, de escultura, de arquitectura y de literatura no valen nada como respuestas al nihilismo, suponen todo como preguntas planteadas a la nada. Nada como objetos existentes, todo como transidos por el desafío de una monumención, de una preparación a la alerta que exceda a cualquier dato y recuse cualquier explicación. Las explicaciones, como los sistemas y las concepciones, las filosofías y los trabajos intelectuales, pretenden valer como respuestas a la nada. Son señuelos que obnubilan el grito y lo ahogan. Hacen que el abandono se olvide, mientras que tan sólo se trata de impedir que se olvide que el mundo y la vida son totalmente olvidadizos. Todo el *meaning* del que es capaz la *mens* es para desenmascarar al no ser y el no sentido, haciendo que *inexistan* los objetos, los humanos y las vidas mediante la escritura del escándalo.

El motivo es obvio, como tema, en las cinco novelas. En Camboya, en Cantón, en Shanghai, en España, entre Berlín y Praga, los héroes no hacen más que destrozarse la voluntad contra los bordes de la nada. ¿Voluntad para qué? Para metamorfosear, es decir para firmar. El aventurero, el comisario político, el militante anarquista o comunista escriben lo inerte, la jungla, las masas, la noche de Asia, el crepúsculo fascista de Europa, y siempre el caos interior. Y siguen firmando, en vano. Incluso en *La Esperanza*, la escritura de los héroes está presa en la historia desesperanzadora.

Esta condición carcelaria de la escritura está resaltada en el ensayo sobre *La Juventud Europea* y en *La Tentación de Occidente*. Y *Los Ahogados de Altenburg* exponen que sólo los libros permiten «mantener» encarcelado, especialmente estos tres libros

que fueron «escritos, uno por un ex esclavo, Cervantes, otro por un ex presidiario, Dostoievski, el último por un ex condenado a la picota, Daniel Defoe» (*El Espejo de los Limbos*). Es la biblioteca perfecta del preso. Del mismo modo, el museo imaginario será el álbum del prisionero: el pensamiento visionario interno en la vista mísera y que desafía a lo visible en nombre de lo posible. «El inmenso campo del arte que crea para nosotros un pasado no es ni eterno, ni está por encima de la historia; va unido a ésta y se le escapa como Miguel Ángel a Buonarotti. Su pasado no constituye un tiempo cumplido, sino un *posible*», leemos al final de *Voces del silencio*.

Se dice que las obras están encarceladas en los museos. Por el contrario están recluidas en la realidad, objetos de culto o culturales, y el museo, alejándolas de la contingencia de su encuentro, puede escribir y liberar lo que en ellas hay de escritura y de grito. La monumención suspende el curso del mundo ciego y sordo que precipita la obra, como todo objeto, a lo inerte.

El museo no transforma arbitrariamente los restos de acontecimientos en rastros aunque es cierto que su selección está guiada por la escucha del grito que esos restos ahogaban. El conservador y el comisario de exposición prestan oídos a las voces del silencio como el analista lo hace a las del inconsciente.

Luego diremos que una responsabilidad así sólo se ejerce en los museos de arte y que no tiene nada que hacer cuando la baza de la colección es reconstituir tan fidedignamente como sea posible el paisaje de una etnia o el cuadro de una época. Es entonces cuando hay que recopilar casi todo y disponer el material bibliográfico con vistas a hacer inteligible el objeto de la investigación. Es posible, pero no es seguro que la inteligencia del objeto esté mejor atendida con una exposición de los documentos íntegra y racional que con una elección y una disposición más alusiva, es decir, con una escritura del espacio-tiempo de la visita.

Sin embargo, convendremos en que un museo de historia, o de etnología, o de técnicas no tiene las mismas obligaciones que un museo de arte. Mientras éste tiene al imaginario como modelo, en el sentido de Malraux, aquél tiene que doblegarse ante lo que llamamos realidad. Luego la historia realista, el conocimiento de la transformación de los objetos en el tiempo cronológico, es en un sentido el mayor enemigo de la escritura del acontecimiento, puesto que está obligada por principio a buscar el motivo en el contexto, es decir en el acontecimiento. Encuentra siempre lo que Malraux por fin llama «autonomía» del grito (la

autografía de Djidzek) como un enigma: es el hecho del genio, confiesa el historicismo. Es una palabra para decir que la alerta no pertenece a la «corriente» de los acontecimientos y de las instituciones, corriente según la cual se suceden y en la cual se sumergen, incluso si la alerta no surge en ningún otro sitio más que no sea en la oleada de las coyunturas evanescentes.

Así pues, el museo imaginario es la escritura de la escritura o lo artístico de lo artístico. Monumenta la alerta presente en la obra y que no se esquiva en el contexto. Esta alerta inherente ya es una monumención. El museo la duplica, la separa, la reserva y la cuelga. La guarda al abrigo de lo que Malraux llama la «saciedad», de todo aquello que convierte a las obras en objetos de transferencias radicales: oraciones y sacrificios a las potencias, disfrutes, apetitos, explicaciones, símbolos. El museo separa con secreto, en el seno de la obra, el dato y el gesto que da fe de lo posible. Y compara este gesto con los demás, sin preocupación por la continuidad realista (influencias, contigüidades, resurgimientos), sino para manifestar la diversidad infinita de gestos, los matices incalculables del grito. Fragmentaciones, montajes, pegamento y tijeras: Malraux ya de joven aprende a trabajar mediante comparación de «maneras». Y esta comparación disyuntiva constituye *su* manera particular, ya visible en las novelas. También es la del museo imaginario y de manera estridente hasta la locura, la del último ensayo, *El Hombre Precario y la Literatura*.

El museo imaginario sólo puede ser «moderno». En efecto, hace falta que la civilización en la que aparece haya perdido toda creencia para que pueda acoger a los objetos de cualquier creencia sin juzgarlos estúpidos, bárbaros, inaccesibles, como plantas que nacen, crecen y mueren (si creemos en Spengler). Hace falta que la escritura haya renunciado a cualquier legitimación que no sea su autografía para que, dejando de lado las legitimidades manifestadas en las obras de fuera y de otro tiempo, reconozca en estas obras el hecho ontológico de la autografía: la creación, según el término de Malraux. «Existe un valor fundamental del arte moderno [...]: es la ya vieja voluntad de creación de un mundo autónomo, *reducida a sí misma por primera vez*» (*Las Voces del Silencio*).

La decepción resuelta que requiere el nihilismo obliga a esta «reducción» de la voluntad en sí, privando a la voluntad de los objetos transferenciales. «Dejando de subordinar el poder de

creación a un valor supremo, el arte moderno iba a revelar su presencia en toda la historia del arte» (ibíd.). En los tiempos del arte o de la escritura, lo contemporáneo de Manet, pintor de la nada, no es la pintura «convencional», sino Giotto por la destrucción de la profundidad, el artista de Lascaux por el *cut off* de los contornos.

En el primer texto publicado, *De los orígenes de la poesía cubista* (1920), Malraux rinde un particular homenaje a Max Jacob. Lo que distingue a la obra, según éste, de cualquier objeto de demanda, es su «situación» y su «estilo»: «El estilo o voluntad crea, es decir, separa, la situación aleja.» La obra *se mantiene* ella sola, hija de sí misma y madre suya. Recusa toda autoridad que se ejerza sobre ella, tanto la del pretendido autor como la de la espectativa que muestra el público. Se alza contra la expresión del yo o del nosotros y contra la representación de las realidades. «Ha dejado de gustar para ser. Es como un cuadro cubista», leemos en una carta de Max Jacob.

Los términos de separación, estilo, creación, voluntad aparecen como temas recurrentes en *Las Voces del Silencio* y *La Metamorfosis de los Dioses*. Unidos o comparados a la poética y a la plástica cubistas, dejan de denotar estetismo, humanismo trágico, heroísmo de la rebelión. Denotan autografía con un fondo de nihilismo.

El museo imaginario es cubista y no, de nuevo, en el sentido en el que el cubismo fue, en la historia de las artes y de las literaturas de principio de siglo, una corriente notable entre las vanguardias; el museo es cubista porque el cubismo de Picasso y de Braque expuso el exceso de visión posible sobre cualquier visión dada y este exceso, que es la esencia del arte visual, es precisamente lo que el museo imaginario muestra a su vez en las obras: el arte (aquí, la escritura) es lo que pide a lo posible, «distinto» de lo sensible, pero en y por lo sensible.

He intentado limpiar un poco el museo despejándolo de los más-o-menos y de los equívocos del vocabulario de Malraux, y también de la elocuencia épica o predicadora. Pero lo que así barro nunca es nada. Hay cierta dificultad en la obra de Malraux para impulsar al nihilismo más allá de lo que permite el secreto deseo de remisión. Como si la crítica de la metafísica o de la religión no lo hubieran conseguido. Como sucedió en el caso de Nietzsche con la tesis de la voluntad, o con Claudel (al que Malraux admiraba) y la fe. No diría que esta metafísica resurgente es

la dialéctica especulativa de un Hegel. Muchos textos se oponen a ello expresamente.

Pero no creo que sea el único en observar, en los escritos de arte, el oscuro destino de salvación que los inspira. Maurice Blanchot refleja esta sospecha en *La Amistad*. Como si, por entrar en el museo o en la biblioteca, la escritura, visual o literaria, estuviera segura de escapar de la nada, por institución. Ciertamente, una vez dentro del museo, los rastros de escritura, las obras, tienen que someterse a tantas metamorfosis como le puedan exigir nuevas comparaciones. Es la manera en que la historia y su contingencia penetran en el lugar santo de la monumención. Aquí introducen nuevos rastros, deslizan nuevas miradas. Lo sobrenatural se torna irreal y lo irreal intemporal. Pero nunca en nada. De la misma manera que en la Academia francesa, la firma queda inmortalizada por la institución. Olvida que el olvido sigue amenazando. Prescribe su falta de ser. Se hace fetiche. Hay un fetichismo de nombres firmados en la obra de Malraux. El *Espejo de los Limbos* está casi enteramente compuesto en torno a «grandes» firmas de la historia. No hay más que comparar a Malraux con otros escritores de la nada, Kafka, Camus, Blanchot, para ver hasta qué punto el fetichismo del nombre supone un obstáculo para el tema de la autografía. Sin mencionar el trabajo que hace padecer la obra de Beckett a la firma.

Una segunda observación, más común, hace que de nuevo recaigan sospechas sobre el estatus del museo de Malraux. Referente a uno de los sentidos de la palabra «imaginario» para designar al objeto que supuestamente responde a una demanda que siempre es de amor y supervivencia. ¿Si el museo de Malraux, al final, no fuera más que un buen objeto transferencial?

Razonable es pensar que no se trata ya de destrucción ni de ruina, en el contexto de *pax occidentalis*. Pero ahí no reside la amenaza. Al final de la Introducción general de *La Metamorfosis de los Dioses*, Malraux enumera los millones de humanos que visitan los museos, las exposiciones temporales, las ciudades históricas y los tesoros, para concluir: «Una masa de todos los países, apenas consciente de su comunidad, parece esperar que el arte de todos los tiempos la satisfaga de un vacío desconocido» (*La Metamorfosis de los Dioses. Lo Sobrenatural*). Sin embargo, veinticinco años antes, juzgaba «imprudente considerar necesariamente profundas las emociones que las masas modernas esperan

de los medios del arte. Contrariamente, son a menudo superficiales y pueriles [...]» (*Las Voces del Silencio*).

Estas dos observaciones no son incompatibles. Pueden aunarse bajo la sospecha siguiente: que la continuada frecuentación del museo esté gobernada por la necesidad «superficial y pueril» de instalar el arte —que desde entonces se llama «cultura»— en lugar de los dioses ausentes, y por el recurso del apetito por creer. Entonces la alerta secreta y casi muda que es la *mens* inscrita en las obras queda apagada.

La obra es ignorada en su heterogeneidad, convirtiéndose en ese objeto de saciedad imaginaria que produce la industria cultural. El *monumentum* se institucionaliza, mientras que —y porque— no hay nada establecido. Y la escritura se olvida como grito de alerta.

Si así fuera, el museo ejercería una amenaza mortal para el arte. El artista intentaría crear para poder entrar e inmortalizar con pequeños frescos su firma. Le bastaría con que gustara al conservador o al comisario, a quien le bastaría con satisfacer la demanda de las masas. El *monumentum* que se alzaría contra lo inerte se convertiría en el establecimiento del olvido.

CRIPTAS

12. Sin saberlo

Si se tuviera tiempo, pero, ahí está el problema, *no se tiene tiempo* (eso se sabe a partir de cierta edad; antes, se cree que se tiene tiempo; madurar es aprender que no se tendrá; ahora bien, Europa es vieja a pesar de los *liftings*), se aprovecharía la ocasión dada por temas como «Políticas del olvido» o «Mayo del 68, veinte años después» para analizar los puntos de la situación. Necesariamente ilusorios. El punto se hace en el espacio, en medio del océano o del desierto inmensos, al que se aplica la medida de las coordenadas. Pero no hay punto temporal. Ni siquiera se puede decir que se encuentra en medio del tiempo inmenso. El tiempo disuade la tentativa de «coordinar» y la «esperanza de encontrarse».

Querer analizar los puntos de la situación es ya engañarse. Es olvidar qué es el tiempo. O más bien el tiempo se hace olvidar, por el sesgo de la metáfora espacial. Los físicos lo han comprendido, pero no los humanos.

No sería un punto, sería, por el contrario, una proposición universal afirmada por todos los puntos posibles, la que se podría hacer: a saber, que toda política es de olvido, y que el no olvido (que no es la memoria) escapa a la política.

No hablo de lo que se puede prestar a ella misma, de la intención de hacer olvidar. No se trata de intención en absoluto. Sino de «memoria corta». De esa disposición temporal incluida en el estatuto de la comunidad civil o ciudadana, cualquiera que sea, que exige que algo sea olvidado. Se puede decir: y lo que es olvidado es evidentemente que esta comunidad permanece intratable al tratamiento de la unidad política; o más todavía: que ese tratamiento hay que renovarlo aparentemente de «cuando en cuando», en realidad siempre, perpetuamente. Lo que no es tratable de una vez por todas, lo que olvida el tratamiento político, que es la constitución de un «común» de los humanos a título de su pertenencia a la ciudad, es lo que no es compartible entre ellos, no comunicable, ni comunal, nada común en absoluto. Decimos: el nacimiento y la muerte. Ver sobre este tema *La Communautée désoeuvrée* de Jean-Luc Nancy[1].

---

[1] J.-L. Nancy, *La Communautée désoeuvrée*, Christian Bourgois, París, 1986.

No invoco aquí una agresividad, una pulsión de muerte, una lucha a muerte entre humanos enteros, constituidos, organizados en sectas, partidos, movimientos. Ni siquiera en individualidades rebeldes a la asociación. La política hace su negocio, su animación, de esa clase de separación. No cesa de llamar a la unión, a la solidaridad y, en el peor de los casos, de hacer de la manera de estar juntos el objeto de una negociación que hay que volver a hacer, de una justicia mejor distribuida, de una consulta que hay que continuar. Este ordinario de la política no es fácil. Es el arte de Maquiavelo. Y se sabe que, desde que la autoridad del reparto vio inhabilitar la «presencia real» cuando la ejecución de Luis XVI, el debate llamado democrático no trata sobre los bienes (económicos, morales, intelectuales) que hay que repartir, sobre los derechos que hay que hacer valer y tomar en cuenta en la deliberación y en la distribución, sino que el debate trata también, inclusivamente, sobre la autoridad que gobierna y, a veces incluso, sobre el principio del debate a nivel constitucional.

A eso ha expuesto el horror que sufrió la vieja Europa en tiempo de los totalitarismos. Pero aparte de esto, queda el hecho notable, notado por Arendt y Neumann[2], de que el aparato totalitario, constituido a base de haber eliminado sin cesar el debate fuera de la vida política mediante el terror, ha reproducido en sí mismo, en la anatomía y la fisiología de su cuerpo estatal-político, la enfermedad que pretende curar. Desorden interno, proliferación intestina de las instancias de decisión, guerra de camarillas en su seno revelan la recurrencia de la enfermedad que se avergüenza de lo sano, la «presencia» de lo intratable, incluso cuando se guarda en secreto en el delirio y la arrogancia de una política unitaria y totalitaria.

Lo revelan: lo manifiestan de nuevo, invirtiendo su sentido, por el solo hecho de invertirlo. La rigidez calzada y reluciente es como el reverso de una cosa mal circunscrita que «vive» en la sociedad sin hacerse sentir siquiera. Con el horror derivado de esta operación de saneamiento, el fantasma del uno como totalidad se sostiene en la creencia de que esta cosa heterogénea tiene, o es, una cara (¿de Medusa?), y que basta con darle la vuelta

[2] H. Arendt, «Le système totalitaire», en *Origines du totalitarisme*, trad. Bourget-Davreu-Lévy, Seuil, col. «Points politique», París, 1972; F. Neumann, *Béhémoth. Structure et pratique du national-socialisme*, trad. Dauvé-Boireau, Payot, col. «Critique de la politique», París, 1987.

para desembarazarse de ella. Y, de hecho, se le dota de una cara, de un nombre, de una representación («los judíos[3]», por ejemplo) donde se sitia todo lo que se supone contrario a la limpieza del cuerpo social y nefasto para su salud. Pero justamente la cosa ya no tiene más que anverso, al no tener lugar, al no haber tenido lugar y al no estar presente más que fuera de la representación: muerte, nacimiento, dependencia absoluta, singular, que a toda instancia prohíbe disponer de sí como unidad y totalidad. Diría más: «la diferencia sexual», en el sentido más radical de una heteronomía que no pertenece al espacio-tiempo de la representación. Es por lo que apenas se hace sentir en el «alma de la ciudad».

Sentir en el sentido en que no se hace oír, ni ver. No se representa ni con palabras, ni con «cosas» (imágenes), como decía Freud. Lo cual designa su modo de «presencia» por la expresión insensata de «afecto inconsciente». Nada que ver con el imaginario ni, en consecuencia, con la ideología, considerada la cosa socialmente.

Dejo a Nicole Loraux, a cuyas tesis me acerco aquí[4], el problema de saber si está permitido considerar la cosa socialmente. Eso, según mi opinión, no ofrece duda alguna, pero comprendo que los historiadores se resistan a la hipótesis de que la ciudad tenga un alma. Y que haga falta desarmar sus defensas. Ninguna duda de que hay, al menos, un cuestionamiento *del alma* en la ciudad. Si por alma se entiende lo que, del espíritu, queda rehén de la cosa. Queda falible a la angustia, sin defensa. Los historiadores, después de todo, intentan también hacer una ciudad y se esfuerzan, o se prestan a olvidar este afecto.

Lo esencial a la cosa intratable es que hay que deshacerse de ella a toda costa. Sólo se deja tocar como lo insoportable, lo repugnante. Su manera de atraer es rechazar. Al menos, es lo que narra a su sujeto el espíritu cuando obedece a la antigua vocación del *logos*, a la función de concebir, captar, determinar, exponer y articular todo, la cosa misma intempestiva, como un objeto. Pues, en cuanto al pasajero clandestino del espíritu, se puede y se debe suponer que no entra en el juego económico y dinámico de las atracciones y repulsiones. Que no espera que se ocupen de él ni vengan a «redimirle» por la inteligencia. Es él el que «ocupa» el

---

[3] Para la explicación al recurso de las comillas, ver *Heidegger y los «judíos»*, Galilée, col. «Débats», París, 1988, p. 13.

[4] N. Loraux, «L'âme de la cité», *L'Écrit du temps*, 14/15, 1987, pp. 35-54.

espíritu, desamparándole. Esta ocupación suscita una especie de paranoia. El «malestar de la civilización», el sentimiento agudo y vago de que los civiles no están civilizados y de que algo quiere el mal a la urbanidad, engendrar fácilmente la sospecha de que se traman complots. Fácilmente engendrar también el proceso, la denuncia de los chivos expiatorios, la exclusión del *xenos*, la acusación de los partidos contrarios, la calumnia, la erística. Y también la idea revolucionaria. *Polemos* no es el padre de todas las cosas, es el hijo de esa relación del espíritu con una cosa que no tiene relación con el espíritu. Y *Polemos* es también una manera de olvidar para el espíritu, de olvidar el *coitus impossibilis* que lo engendró y no cesa de engendrarlo.

Si la cosa no es tratable políticamente, es que está fuera de la cadena. Se intenta encadenarla, lo que es un asunto político, queda desencadenada y sólo inspira más desencadenamiento. Las revoluciones, todas las revoluciones, son a la vez intentos de aproximarse a ella, de hacer a la comunidad más fiel a lo que vive en ella sin saberlo, y tentativas de regular, suprimir, borrar los efectos que engendra. Hay una fidelidad y una infidelidad en el hecho revolucionario. Una escucha de lo que *va mal*, el oído y la voz atentos a un error grave hecho a la comunidad, algún nombre que se da a ese error. Marx descubre, o cree descubrir, el motivo en la explotación de la fuerza de trabajo. En el martirio que la organización capitalista del ser-como-totalidad hace sufrir a un puro poder creador. Puro, porque Marx le confiere esta propiedad, que ningún mecanismo de cambio, químico, físico, humano, no implica gastar o consumir *menos* energía (de valor) de la que ella produce al pasar al acto (al acto productivo, precisamente, al trabajo). Se trata, pues, de desencadenarla de lo que le une en la intriga del contrato, en el teatro del mercado. De desligarla del *pseudon* (contrato, trabajo, tiempo social, medio necesario) en el que ella es proferida, imaginada, expuesta, traicionada. La revolución tiene claramente, según Marx, el sentido de esta fidelidad a lo no encadenado.

Me parece que Mayo del 68 estuvo marcado por una fidelidad parecida. El desencadenamiento se extendió de inmediato a la cultura. Fidelidad a la cosa que se supone debe soportar el ser representada, destinada a lo civil, por tanto maltratada, no sólo en la fábrica y la oficina, sino en la escuela, en toda la institución cultural que entonces se anunciaba y que hoy encontramos por todas partes y, por supuesto, en la vida política misma. En las calles francesas se supone que la cosa ha de exponerse en directo.

Al precio, por supuesto, de las mil ideologías más contradictorias, pero esta incoherencia misma de las representaciones hay que meterla en la cuenta de una fidelidad, ella es su prueba. La cuestión del poder político se plantea poco en definitiva. Cuando se plantee, a finales de mayo y en junio, por la extrema izquierda, o no, en la tribuna, en el trabajo, cuando los partidos den de nuevo la voz, la cosa se callará, si es que alguna habló o suspiró. Los efectos del desencadenamiento persistirán, pero como huellas. Y como toda memoria, tendrán, a veces en nombre de la fidelidad empero, la función de hacer olvidar la amenaza que cada uno, en el movimiento o contra él (uno y otro siempre a la vez, sin duda), haya experimentado. Se esforzarán por hacerse realistas, activistas, tonta o inteligentemente; quiero decir: de la inteligencia maquiavélica que al menos sabe que la política no puede no traicionar la cosa. En todo caso, el realismo exigirá la amnesia.

Así es cómo el éxito de las revoluciones es necesariamente su fracaso y que su infidelidad se engendra de la «hazaña» misma de su infidelidad. En el «balance» político a la vez desastroso y esclarecedor que se está haciendo en el espíritu de fin de siglo, sin saberlo, se erige, sin embargo, una pregunta: ¿Hay otras políticas, además de las revolucionarias, para no ser infieles a la cosa que habita inconscientemente la ciudad?

Pero ¿cómo podría conseguirlo una política cuando, volcada sobre la escena de la representación, debe por hipótesis descartar lo impresentable, so pena de perder la ciudad? La manera misma en que se habla aquí del olvido no tiene, lo sé, ningún sentido político. Sólo el sentido de una melancolía. Renunciando a la revolución, no se llega, sin embargo, a resignarse a la privación de esa fidelidad, incluso, sobre todo, cuando se sabe que es imposible. La política sólo será siempre el arte de lo posible.

En este estado de cosas, el recurso a los derechos del hombre es un débil apaciguamiento. Esos derechos sólo definen los límites que el poder público no debe traspasar. Sólo le prohíben, como a toda instancia, desencadenar la ciudad. Deben observarse como una memoria clara y una clarividencia, la memoria que la república debe conservar de sí misma si no quiere hundirse. De este modo, son también defensivos los mecanismos de defensa contra lo no encadenado que todo ciudadano tiene el deber de interiorizar y poner en funcionamiento en una situación pública, es decir, en relación a otro, incluido él mismo. Como tales, forman parte de los medios de olvidar: de olvidar que hay, en todo espí-

ritu y en el conjunto de los espíritus que forma la comunidad republicana, algo que no tiene ningún derecho que hacer valer, pero que, más acá de lo justo y lo injusto, excede al espíritu de cada uno y de todos. En el principio republicano, el hombre y su autonomía vienen, bajo el amparo de los derechos, a enquistar la huella de una independencia inmemorial.

«Resistencia» se emplea en los dos sentidos. Los derechos resisten a la cosa, la cosa resiste a los derechos. La memoria clara resiste a lo inmemorial que la amenaza, la extravía, la fatiga como las nubes de materia pueden fatigar el curso de los fotones llegados de lejos. Así es como nuestra relación presente con la idea de la Luces está alterada por la espesura de una noche. La de Wiesel[5]. Y uno no se sustrae a esta aporía añadiendo la memoria a la lista de los derechos del hombre. Si hubiera que situar la atención debida a la cosa en la doctrina de la justicia, se contaría entre los deberes antes que entre los derechos. Ella es la deuda por excelencia. Pero, otra vez más, la cosa no depende de la doctrina, no espera y no exige nada del espíritu, excede toda prescripción, incluso todo permiso, institucional. Si el espíritu se encuentra, sin saberlo, en deuda hacia ella, no es porque ésta se haya erigido en su acreedor como consecuencia de una solicitud de crédito y por contrato. El espíritu habrá sido desposeído «antes» de poder obrar y actuar como un sujeto. Sólo podrá intentar asirse de nuevo contra ella, es decir, olvidarla. Esta cosa habrá sido siempre la infancia del espíritu, este enigma que existió «antes» de existir.

Mayo del 68, despojado de su fárrago de intenciones, voluntades, estrategia, de ilusiones reconciliadoras, ha recibido su resplandor, suma inteligible, de lo que ha expuesto de la infancia. No quiero decir que el movimiento fue movido y arrastrado por una regresión infantil colectiva, ni siquiera que el elemento principal que arrastró fue evidentemente la juventud. Pero sí se comprobó una fidelidad escrupulosa a un estado de independencia más inmanente al espíritu que a su estado de espíritu. Estado a la vez insoportable, lo repito, contra el que se protestaba sin llegar a nombrar su «causa» (en efecto, innombrable). Pero estado admirable al que se exigía que se le rindiese homenaje, como para obtener de la comunidad civil (adulta) que reconociera que, a pesar de sus

[5] E. Wiesel, *La Nuit*, Minuit, París, 1958.

ideales de autonomía y progreso, o a causa de ellos, ella no podía no haber dejado, y no dejar nunca, un resto al abrigo de su influencia y que ella misma quedase rehén de ese resto, sin saberlo.

La vuelta al orden que al unísono prescribieron todos los partidos políticos, de la extrema izquierda a la derecha, en todos los tonos, no fue otra cosa que la invitación urgente a olvidar la cosa-infancia. Los marxistas tomaron parte, decisiva, hasta en su forma radical, asamblearia, o menos radical, maoísta, en la ocultación de lo que se revelaba o, al menos, se podía percibir. Hicieron de la cosa, cada uno a su manera, algo tratable de nuevo, inscribiéndola en el registro de las perspectivas políticas, comprendido el activismo de los grupúsculos, supremo contrasentido.

Tal vez toda revelación es, al menos en Occidente, en el Occidente político y metafísico, el acontecimiento para el espíritu de una mayor proximidad a la cosa olvidada-inolvidable que le desampara. El acontecimiento del 68, «los acontecimientos», como se acaba de decir, es notable por la angustia que arrastra. La infancia, en el espíritu, no es la felicidad y la inocencia, sino el estado de dependencia. La propia infancia intenta desembarazarse de ese estado, llegar a ser «mayor». Ella no da pruebas de su irresponsabilidad para vanagloriarse, sino quejándose. Mayo del 68 lanzó la queja de un sufrimiento incurable, el de no haber nacido libre. Esta queja tuvo un inmenso eco. Como un coro trágico, los adultos se compadecieron de la queja de los niños héroes.

Sin embargo, Mayo del 68 no fue una tragedia, no hubo desenlace, ni crimen, y si se derramó sangre, no fue a causa de los niños rabiosos. No cumplían un destino infligido por un oráculo que exigía la pasión de su vida. La propia representación trágica parecía, por la misma razón que la política, demasiado infiel a la cosa aún. Mayo del 68 no fue una revolución porque sus actores eran justamente lo bastante jóvenes o viejos, lo bastante a propósito del estado de la ciudad, para conocer sin examen que la política hoy no puede de ninguna manera ser la tragedia. Supieron que el terror político-trágico no es más que un efecto, que el horror (su verdadero nombre) *repite* el terror inmemorial donde el espíritu está desasido. Hicieron todo lo posible para substraerse a esa repetición. No querían repetir el terror, salido de la cosa, en sus actos, sino invocarlo con su gesto, como poetas.

Al no ser revolucionario, el movimiento del 68 no estuvo condenado a la infidelidad. La *demostración* (palabra inglesa

para manifestación) de que toda política es olvido de haber sido hecha, quedó tal cual, seria e inconsistente, en los espíritus, que la olvidaron. «Los acontecimientos» se hicieron, como la cosa de la que habían dado pruebas, *unheimliche*, extraños y familiares. Sus efectos innumerables (escuela, sexo, mujer, familia, trabajo, etc.) vinieron a inscribirse no como efectos del 68, sino como nuevas iniciativas en la vida política y civil ordinaria. Occidente volvió a sus trabajos de tratamiento de lo intratable.

13. Íntimo es el terror

El mundo contemporáneo ofrece el cuadro del capitalismo imperialista liberal tras haber triunfado sobre sus dos últimos contrincantes: el fascismo y el comunismo; así hablaría el marxismo si no estuviera difunto. Crítica póstuma, de la que el sistema no se ha preocupado. Se llama sencillamente el sistema. No permite la paz, garantiza la seguridad mediante la competición. No promete el progreso, garantiza el desarrollo por los mismos medios. No tiene otros. Suscita disparidades, incita a divergencias, el multiculturalismo le conviene, pero con la condición de un acuerdo sobre las reglas del desacuerdo. Lo que se llama consenso. La constitución intrínseca del sistema no está sujeta a una conmoción radical, solamente a una revisión. El radicalismo se hace raro, y todo busca sus raíces. En política, la alternancia es una regla, la alternativa está excluida. Globalmente, el sistema funciona según las reglas de un juego con varios socios. Estas reglas determinan para cada campo los elementos que se admiten y las operaciones permitidas. El objeto de la partida es siempre ganar. La libertad de las estrategias se deja por completo en el ámbito de las reglas. Está prohibido matar al adversario.

El sistema se revisa constantemente integrando las estrategias ganadoras en los diversos campos: se dice que se autoconstruye. Su progresiva complejidad le permite controlar y explotar energías antes disipadoras, «naturales» o «humanas». La salud es el silencio de los órganos, decía René Leriche, cirujano del dolor. El sistema acalla los ruidos; los vigila, en todo caso.

En la política y en la guerra de los Modernos se oponían dos principios de legitimación, Dios y la República, la Raza y el Hombre universal, el Proletariado y el Ciudadano. El conflicto por la legitimidad tomaba siempre, ya fuera nacional o internacional, el cariz de una guerra civil y total. Las políticas posmodernas son estrategias de gestión; las guerras, operaciones de la policía. Estas últimas no tienen como fin deslegitimar al adversario, sino obligarle a negociar, según sus reglas, su integración en el sistema. Si no tiene nada que poder apostar, al ser demasiado miserable, al menos puede apostar su deuda. En cuanto a la legi-

timidad del sistema, consiste en su facultad de autoconstruirse. Se derivan algunas dificultades de ese derecho en la práctica, en la administración de la justicia, por ejemplo, o en la finalidad de la instrucción escolar. Finalmente, las fronteras nacionales son abstracciones en función de las necesidades del desarrollo.

Confrontada a esas evidencias banales, la «geonoética» parece en desuso. Pertenece a un tiempo en que el pensamiento, *noesis*, cree poder concederse el derecho a una tierra y su nombre. Filosofía, sueño americano, pensamiento francés, «gafas inglesas», decía Rosa Luxemburgo. O más bien, era al contrario: el «espíritu» de tal pueblo se hacía, por un tiempo, depositario y testigo de la idea fundadora: libertad en Atenas, Filadelfia o París; paz imperial en Roma, en Londres; raza salvadora en Berlín o en Tokio. Cada una de esas figuras, incluso las bastardas como un *Reich* racial, un imperio republicano, tenía vocación de combate.

Hoy decimos que el sistema más apropiado para el desarrollo se buscaba a través de esos conflictos ideales domiciliados con nombres propios. Lo que allí se midió fue la capacidad, en cada uno de ellos, de movilizar y organizar las fuerzas disponibles en el área demográfica y geográfica cuyo nombre llevaba con orgullo. Poco después de la derrota del Imperio alemán, en 1920, Ernst Jünger valoró en estos términos cínicamente termodinámicos el éxito de los aliados: una comunidad de ciudadanos que se creen libres es más apropiada para una «movilización total» que el cuerpo jerarquizado de los súbditos de Guillermo II. El diagnóstico fue verificado por el resultado de la Segunda Guerra Mundial y por el de la guerra fría. La superioridad de la democracia capitalista ya no se cuestiona. Bajo el nombre perfectamente neutro de sistema, ésta sale triunfante, ciertamente, de varios milenios en los que ha intentado toda clase de organizaciones comunitarias. La historia humana no fue más que la selección natural, por la competitividad —precisamente— entre formas nacidas al azar, de la más eficiente, lo que se llama sitema. De ese hecho establecido a partir de entonces obtiene el mundo su prestigio en su estado actual, o su autoridad, a él damos (incluidos los franceses) nuestro consentimiento: el consenso procede de esta evidencia.

¿Es necesario precisar? Respeto a los derechos del hombre, deber de ayuda humanitaria, derecho de injerencia (como en Somalia), estatuto de inmigrantes y refugiados, protección de culturas minoritarias, derecho al trabajo y a la vivienda, asistencia a

los enfermos y ancianos, respeto a la persona en la experimentación biológica y médica, derecho a la escolarización, respeto a la persona en el proceso judicial y régimen penitenciario, derecho de las mujeres a disponer de sí mismas, deber de asistencia financiera y técnica hacia las poblaciones que la desaparición de los imperios coloniales y del Imperio soviético ha dejado en la miseria: esos son, entre otros, problemas que resolver, cuestiones que debatir, y a veces con urgencia. Pero siempre dentro de las reglas del juego, dentro del consenso del sistema.

¿Debe calificarse esta unanimidad de humanista? Sí, ciertamente, si por ello se entiende que el sistema ha de tener relaciones con los humanos de los que está compuesto, pero sin descuidar que, a cambio, el sistema exige de dichos humanos que se plieguen a las necesidades de su desarrollo. Por ejemplo, para ser precisos, que admitan que ya no hay, ciertamente, trabajo para todo el mundo en las condiciones actuales de la producción de bienes y servicios. Si hay humanismo, no se debe, salvo impostura, tomarlo por el de la Ilustración. Éste se daba como fin ideal una comunidad de ciudadanos iguales ilustrados que deliberan con toda libertad sobre el tema de las decisiones que se deben tomar en los asuntos comunes. El humanismo de hoy es un pragmatismo, menos contractualista que utilitarista, donde la utilidad se calcula según las supuestas necesidades de los individuos y del sistema. Supuestas, porque los juegos en el sistema son siempre «de información parcial», como se decía en la época de Von Neumann y Rappoport: aunque se esperan a ver el resultado de sondeos, de la estadística y del espionaje, para situar mejor al adversario o al socio (es el mismo a partir de ahora), un margen aleatorio queda sin doblegar. (Salvo error, ¿no es sencillamente esta vieja «información incompleta» el «velo de ignorancia» con el que John Rawls patetiza su teoría de la justicia?) Pero el sistema favorece esta incertidumbre, puesto que no está cerrado.

No he traído a la memoria estas banalidades para expresar que el mundo en que vivimos no ofrece materia al pensamiento y a la intervención. Al contrario, muchas cosas deben decirse y hacerse, ya se ha visto, proponerse en este margen de incertidumbre, precisamente, que el sistema deja a la reflexión. Quién, entre nosotros, no coopera con tal asociación local, nacional o internacional, teniendo como fin contribuir a resolver tal o cual dificultad, a veces dramática, como aquellas a las que me he referido, u otras; y quién no publica, con su propio nombre, las razones que tiene para optar por tal o cual solución para ayudar a ponerla en

funcionamiento. Participamos en los debates, nos enrolamos en los combates, no menos que nuestros antepasados, los Voltaire, los Dewey, los Zola, los Russell lo han hecho durante dos siglos.

Pero es por otro motivo y a un precio distinto. Su combate apelaba a un ideal, el Pueblo, la Libertad, la Persona, la Humanidad, en definitiva, que no estaba admitido en el sistema de entonces o, si en principio lo estaba, era de hecho violado. En los dos casos, se exponían a la censura, a persecuciones judiciales, a la prisión, al exilio, a la muerte, finalmente, no de su cuerpo, sino de su palabra. Pues su palabra era insurgente. En cuanto a nosotros, sea cual sea nuestra intervención, antes de hablar o actuar; sabemos que será tomada en cuenta por el sistema como una contribución posible a su perfeccionamiento. No es que el sistema sea totalitario, como se ha creído durante mucho tiempo, Sartre lo seguía creyendo, Foucault quizá, muy a su pesar (pues nunca fueron perseguidos); al contrario, su margen de incertidumbre es bastante grande. Sólo podemos felicitarnos por este margen, pero se debe calcular también el precio que el pensamiento y la escritura, que son nuestro destino, deben pagar por la deferencia de la que están rodeados.

Ese precio se fijó explícitamente en el artículo-programa que Pierre Nora, uno de los maestros de la escuela francesa de historia, publicó en el primer número de la revista *Le Débat*, que acababa de fundar en 1980. Había llegado el momento, declaraba en esencia, de poner un término al desorden y al terror que reinaban en la crítica y en la filosofía francesas hasta el punto de impedir cualquier debate. Declarándose herederos de las vanguardias artísticas y literarias, yendo más lejos aún que la poética incomprensible de Mallarmé o Artaud, embriagándose de prosas sibilinas como las de Heidegger o Lacan, los escritores y pensadores parisienses se unían en grupos y se hacían guerras de palabras, sin preocuparse de entenderse entre ellos ni de ser entendidos por el público.

Que Pierre Nora me perdone, estoy demasiado lejos de mi pueblo para citarle textualmente. Me fio de la impresión de estupor que me provocó al leerlo. Teníamos un enemigo, que se presentaba al descubierto para imponer a nuestras luchas intestinas una *pax romana*. Se adelantaba al «paso pesado de las legiones romanas», me acuerdo de esta metáfora amenazadora. La nueva orden no se hizo esperar. Los «nuevos filósofos» en los trabajos de pensamiento, la nueva subjetividad y el transvanguardismo en

las artes visuales, una poética de los procedimientos y los géneros, una genética de los textos, una sociología de los hechos culturales considerados como efectos de fuerzas en juego en el campo social, una historia de las mentalidades, que conducía sobre todo a tratar el hecho revolucionario como síntoma, todo lo que se llama ciencia humana y razón positiva sobresalió de lo llamado «no pesado» para imponer a los plumíferos agresivos y confusos que éramos nosotros el diálogo y el argumento. Este espíritu de lo serio tenía sobre nosotros una ventaja asegurada, que no necesitaba hacer ningún esfuerzo para atraerse el favor de la opinión y de los medios de comunicación, que piden ante todo, en los asuntos del pensamiento, «poder orientarse». Los escritos del partido romano pronto estuvieron en todas las mesas de los dentistas, como decía Picabia.

Mi estupor era el siguiente: ¿Podían ser el objeto de un debate y servían para orientarse los *Ensayos* de Montaigne? ¿Las *Confesiones* de Agustín, la *Temporada en el infierno*? ¿La *Fenomenología* de Hegel, la de Husserl o la de Merleau-Ponty también? ¿Y las *Géorgiques* de Claude Simon, *Doktor Faustus*, *El castillo*? ¿Qué había que debatir, y por lo tanto recuperar, en *Les Demoiselles d'Avignon*, en *La Tour Eiffel* de Delauny, en *Mureau* de Cage o *Répons* de Boulez, en el tercer cuarteto de cuerda de Beethoven? ¿No había en las obras de pensamiento, ya fuera su materia de lengua, timbre o color, una soledad, un retiro, un exceso sobre todo discurso posible, el silencio de un terror? Y eso, no por capricho, por moda o desafío, sino esencialmente; si es cierto, como dice Apollinaire, que la obra exige del artista que se haga inhumano. Adelantarse a «expresar» algo que no se comprende, por medios que no se controla, puesto que deben liberarse de los que la tradición ha controlado. ¿Puede eso funcionar sin terror?

Ya estuvieran las obras destinadas a entrar, o ya estuvieran dentro del Museo mundial y fichadas en la Biblioteca universal, y consecuentemente en repertorios del fondo cultural, la memoria, la retórica, que el sistema necesita para diferenciarse, eso no cambiaba el hecho de que nunca habían sido «producidas» (¡qué palabra!) por él, sólo contextualizadas, ni con él ni contra él, sino que habían nacido en otra parte, lejos de toda transparencia comunicacional, objetos de cultura, desde luego, más o menos accesibles a la comunidad, pero irreductibles a los usos y mentalidades por el poder fulminante al que llamamos su belleza y que resiste al tiempo. Esta resistencia y opacidad había que respetar-

las recibiéndolas, aunque uno se esforzara en comentarlas. Comentar no es debatir ni «orientarse». Más bien, dar rienda suelta a ese resto y aceptar perderse en él: otra vez el terror.

No he tomado como ejemplo las obras que he citado con la intención de igualar nuestros miserables intentos a su grandeza, sino para recordar que, ante lo que se llama creación, el espíritu de la seriedad no es serio, como no son razonables las pretensiones de la razón. Los auténticos sabios no ignoran que lo mismo ocurre con las invenciones científicas: su aparición no es menos admirable que la de las artes o las letras; el estado del saber en su tiempo no explica que surjan; a menudo se resiste a ellas.

Eso no supone que baste con provocar confusión para alcanzar la desmesura de la que hablo. Ni con oponer un silencio terrible a las preguntas que se plantean a la obra para convertirse en su defensor. De los que he citado, más de uno fue muy civil y dispuesto a dialogar. Eso no tenía mucha importancia, no le hacía más poseedor del secreto de la cosa que otros, pero podía gustarle conversar. Entre el taller y la mesa de escribir, desesperadamente solitarios o más bien abandonados en beneficio de un desconocido, y el sillón de las conversaciones y de las mesas redondas, la separación seguía siendo infranqueable y lo es aún.

Imaginad a Flaubert charlando sobre *Madame Bovary* en casa de Pivot. Era capaz de ello, pues sabía manejarse con las ideas recibidas. Pero el proyecto de escribir no tanto la angustia de una pequeña burguesía, sino la miseria del modelo, recibido de la retórica romántica, por el que cree expresar y aliviar esta angustia. ¿Cómo conseguiría Flaubert hacer oír este proyecto demasiado sutil a los queridos telespectadores? (¿Y cómo, dicho sea de paso, a los teóricos de la recepción? La teoría de la recepción la ha hecho Flaubert en el *Diccionario de ideas recibidas* precisamente y en *Bouvard y Pécuchet*.)

Digo Flaubert, el idiota de la familia, porque, como Baudelaire, fue uno de los primeros en afrontar la estupidez del sistema. Baudelaire escribe en sus *Carnets*: «He cultivado mi histeria con gozo y terror. Ahora sigo teniendo ese vértigo y hoy, 23 de enero de 1862, he sufrido una singular advertencia, he sentido pasar sobre mí *el viento del ala de la imbecilidad*» (*Obras completas*, La Pléiade, p. 1265) Si hay que llegar a convertirse en un imbécil, es que el «mundo va a llegar a su fin». Se conoce ese texto, ese «hors-d´oeuvre», como lo llama Baudelaire con acierto, que describe ese afuera-de-toda-obra, en el que el mundo se está convirtiendo ante los ojos horrorizados del poeta. Es el mundo

estúpido donde todo se puede intercambiar, bajo la regla de la moneda, equivalente general de toda mercancía, bienes, cuerpos y almas. El nuestro (el sistema) no es más que la extensión al lenguaje de la misma rutina del intercambio: interlocución, interactividad, transparencia y debate, la palabra se intercambia con la palabra como el valor de uso con el valor de uso. La histeria poética pone término al circuito de las repeticiones. Confiesa que cultiva su retiro con gozo y terror.

Allí donde oigo la repetición, Jürgen Habermas y Manfred Frank descifran una promesa de libertad e igualdad. Los mensajes se intercambian a condición de que sean comprensibles, ¿o no? Y a condición de que usted y yo podamos ocupar, cada uno a su vez, las posiciones de locutor y alocutor. Richard Rorty llega a sostener que esta condición pragmática basta, por sí misma, para garantizar la solidaridad democrática sin considerar lo que se dice ni la manera de decirlo. La lengua puede ser «blanca», como la del Extranjero de Camus, sólo importa dirigirla al prójimo.

Las lenguas humanas confieren estructuralmente al locutor la capacidad de hablar a los demás. Pero capacidad no es deber. No se ha demostrado todavía que un silencio buscado sea una falta. Lo que es un crimen es imponerlo al otro. Se excluye a éste de la comunidad de interlocutores y, por añadidura, se añade a este daño un perjuicio más grave todavía, puesto que, prohibida la palabra, el desterrado no tiene los medios para apelar su destierro. Política, social o cultural, tal es el ejercicio del terror: privar al otro del poder de replicar a esta situación. Se diga lo que se diga, la pena de muerte, por legal que sea, siempre evoca ese crimen. Pero, además, el niño al que sus camaradas dicen que no jugarán con él y que eso no se discute es en verdad víctima de un crimen contra la humanidad.

Por tanto, se da por sentado que la comunidad humana reposa sobre la capacidad de interlocución y sobre el derecho a la interlocución y que corresponde a la república velar por este derecho e instruir esta capacidad. Hace falta que la cosa —una banalidad, a decir verdad— se diga claramente para poner fin a las acusaciones de irracionalismo, oscurantismo, terrorismo, y a veces de fascismo, de las que el supuesto «pensamiento francés» ha sido objeto aquí y allá. Sería fastidioso rebatir con detalle a cada uno de esos cargos de acusación. Esto debería bastar: en la medida en que el terror, y la abyección que es su doble, debe ser excluido del régimen, debe ser sufrido y asumido, de forma singular, en la escritura como su condición.

Dicho esto, no está prohibido experimentar alguna confusión sobre lo que ha fundado la república, y sigue siempre fundando, la propia comunidad republicana. Sé que al sistema esto le trae sin cuidado y que trata de hacer olvidar el Terror revolucionario de hace dos siglos en Francia. Digamos, pues, que las siguientes reflexiones no tendrán ninguna importancia.

En diciembre de 1792, durante el proceso del rey, celebrado en su presencia en la Convención Nacional, Saint-Juste se vuelve hacia la derecha, donde tiene su escaño la Gironde: «Este hombre —dice— debe reinar o morir.» La alternativa excluye la supervivencia. Luis Capeto no puede entrar en la comunidad republicana. Como rey, provenía su autoridad de Dios. La república sólo conoce como ley la libertad. Cuando cortan la cabeza de Luis XVI en enero de 1793, es a Dios al que cortan la palabra. La república, y por lo tanto la interlocución, no puede fundarse más que sobre el deicidio, comienza con la afirmación nihilista de que no hay Otro. ¿Comienzos de una humanidad huérfana? No es así como lo entiende Saint-Juste. Nada más sospechoso que un huérfano, que encarna la melancolía metafísica, conserve en vida por el pensamiento al padre y a la madre desaparecidos. Es necesario que el duelo sea consumado. «La felicidad —decide Saint-Juste— es una nueva idea en Europa.» La felicidad, el olvido del asesinato, es un deber republicano. Un esfuerzo más...

A la espera de ese terrible paraíso cívico, hay que sospechar de los melancólicos. Ese hombre que debe reinar o morir es el rey, pero todo hombre debe reinar como libertad y morir como sumisión. Cualquier otro motivo que el cumplimiento de la ley de la libertad está sujeto a sospecha: pasiones, intereses, todo lo que en el alma del pueblo empírico se presta a la tiranía. La alternativa de Saint-Juste separa así la democracia, que es tiranía, dice Kant, de la santa república.

Pero ¿por dónde meter ese filo? La libertad, en primer lugar, es una idea de la razón, que nunca se encarna de forma inequívoca en la experiencia. Nunca puede asegurarse que tal decreto, tomado en su nombre, no esconde motivos inconfesables. ¿Nos liberaremos alguna vez de éstos? ¿Cómo saberlo? Cada uno, comenzando por Robespierre, es sospechoso de sí mismo. El Terror se ejerce íntimamente.

Y además, si es la libertad la que dice la ley, ¿qué puede decir la ley, sino: sé libre? La libertad es puro comienzo. Ignora lo que antes fue su acto, y, por lo tanto, también las huellas que han dejado sus actos precedentes. ¿Qué puede ella instituir? Sólo puede

temer sus obras, como courre a todo lo que precede a su acto presente, todo el antiguo régimen del alma. El Terror íntimo se ejerce sin tregua.

¿Hacía falta recordar estas cosas tan conocidas? Ciertamente, hay que recordárselas a nuestros adversarios. Su interés por el consenso no es, seguramente, republicano por completo, es también el interés del sistema, ya lo he dicho, de sus cálculos, a los que Baudelaire llamaba la Prostitución. E incluso si se ha dado crédito a su virtud, se les ruega que recuerden de qué crimen es ella hija. El horizonte de una inteligibilidad universal al que apelan fue roto de una forma sangrienta. El precio del deicidio no es mesurable, la deuda de la reparación no será pagada por algún intercambio razonable en relación a él, puesto que este intercambio mismo, su libertad y su derecho se deben al crimen.

El Terror no es sólo el acontecimiento histórico conocido. Repite su gesto de interrupción cada vez que la república legisla, cada vez que el ciudadano se pronuncia. Se supone que es la libertad la que dicta la ley, para todos y cada uno; ahora bien, nunca se está seguro de que no esté corrompida por alguna utilidad. La era de la sospecha no está próxima a cerrarse. ¿Supo Saint-Juste que el Terror sería el destino del mundo consagrado a la libertad? ¿Que el hermano no dejaría de impugnar la autoridad del hermano; que todo tribunal sería recusable; que, durante dos siglos, Europa y el mundo se harían la guerra para decidir cómo se encarna la ley y lo que dice? La política se convirtió en la tragedia moderna, decía Napoleón. En el presente ha terminado, y celebramos en el consenso la desaparición de esas disputas de investidura.

Queda decir que para «las almas sensibles» persiste el suplicio de no ser lo que se es, de ser otro y no serlo, de tener que responder a ese otro de ese otro, que no pide nada claro. Agustín fue el primero, con Pablo, en revelar esta escisión interior del yo con ese Otro que, en él, es más profundo que él. Más profundo de lo que el yo puede comprenderlo. Agustín todavía tenía fe en que ese Otro, el Dios del amor, sólo quería el bien.

Tras el deicidio, Dios no ha sucumbido. Escribe Baudelaire: «Dios es el único ser que, para reinar, ni siquiera necesita existir.» Reina por lo tanto, pero sus decretos, incluso si existen, son incomprensibles. Su ley es sospechosa. ¿Cómo decidir que lo que el Otro nos inspira no se debe a Satán? El Mal no es lo contrario del Bien, es la indecibilidad del Bien y del Mal. Como la corrupción puede pasar por virtud, Satán se hace pasar por Dios. Berna-

nos decía que la fe consiste hoy en creer en Satán. Lo que sigue siendo creer en que el escándalo será perdonado. Ahora bien, la ley de la libertad, sin fe permitida, no tiene el poder de cumplir esa promesa. El consenso no es la redención del crimen, es su olvido. Nos invitan a contribuir a la solución de las injusticias que en el mundo abundan. Lo hacemos. Pero la angustia de la que hablo es de un talante distinto a la preocupación por el civismo. Resiste a la república y al sistema, es más arcaica que ellos, protege y huye al mismo tiempo del extranjero inhumano que está en nosotros, «goce y terror», dice Baudelaire.

Si las obras son todavía posibles, si no es el sistema solo el que las produce y se las destina, si la literatura, el arte y el pensamiento no están muertos, es porque cultivan histéricamente esta relación con lo que no es relativo. Baudelaire dice histeria porque es necesario que esta relación se inscriba, es lo que quiere decir escritura, y se trace en las materias del cuerpo, en los colores, en los sonidos, también en las palabras, materia sobreabundante. No para dialogar con esas materias y que «hablen» con claridad, no hay necesidad de la escritura para eso, sino para devolverlas a *su* silencio, que hace tanto ruido en el cuerpo humano como para exponerse a su poder y obtener de ellas el gesto de un poema.

Jean Paulhan, en *Les Fleurs de Tarbes*, subtituladas *La Terreur dans les Lettres*, se extrañaba de que la crítica de su tiempo (era la Ocupación, y Paulhan se ocupaba de una red de resistencia, bonita expresión), se extrañaba, digo, de que esa crítica no cesara de deplorar en los escritos de literatura el lugar destinado a la materia del lenguaje. No son más que palabras, repetía aquélla, creyendo, con Bergson, que el lenguaje no es más que el desecho muerto dejado atrás por el pensamiento vivo. De este modo, Pierre Nora y muchos otros nos ordenan que seamos legibles y comunicables, consensuales, en una palabra.

Pero si se trata de escribir, pintar o componer, ¿qué se encuentra después? Las palabras, los sonidos, los colores, no brutos por supuesto, sino ya ordenados por las retóricas que heredamos, y así predispuestos por nuestro temperamento en lo que Barthes, después de Buffon, llamaba un estilo: una historia, una naturaleza. Y la escritura es el trabajo que tiende a hacer callar esa elocuencia aprendida o espontánea. Sobre ésta se ejerce el terror de imponer silencio y, sobre lo que se tiene más cerca, el de poner término a la repetición y a la expresión más familiar. Y, como ocurre con la ley de la libertad, se instaura al mismo tiempo un

terror consecuente al ya padecido: el de no saber lo que se quiere en esas materias mudas y ruidosas.

Antiguamente, el intelectual era un escritor o un artista feliz: sus obras, obtenidas, empero, en las condiciones que se acaba de decir, tenían por sí mismas el poder de recordar a la sociedad civil o política su destino ideal. Los intelectuales de hoy no necesitan exponerse a la prueba de la escritura. Son llamados por el sistema a la proclamación pública, por el solo hecho de saber un poco mejor que otros *servirse* para repetir la urgencia del consenso. El terror del que hablo se debe a que, si se escribe, está prohibido servirse de la lengua, que es lo Otro. Se puede, se debe ejercer como intelectual en la tribuna. Pero ante la tela o la página, el consenso es nulo y sin valor.

14. Música, mútica

Es un error, grave y corriente, imponer a las obras de arte una clasificación por períodos y escuelas. En realidad, no se clasifican más que productos culturales, que, en efecto, pertenecen a fenómenos observables de la realidad histórica, como lo son los acontecimientos políticos, las mutaciones demográficas, los cambios económicos. Pero lo que de arte hay en las obras es independiente de esos contextos, incluso si no se manifiesta más que en ellos y con ocasión de ellos. El arte de la obra es siempre un gesto de espacio-tiempo-materia, el arte da la pieza musical, un gesto de espacio-tiempo-sonido.

Ese gesto no es el hecho del autor. El trabajo del autor es dejar al sonido hacer un gesto que parece exceder lo audible y consignar la huella en el espacio-tiempo-sonido que determina el campo de lo audible. Ese gesto no es menos poderoso emotivamente en la música *nô* que en una canción de Schubert. La luz de un fresco de Piero della Francesca no es menos «invisible» que la de una acuarela de Cézanne. Los gestos, que no son los contenidos ni las formas sino el poder absolutamente emocionante de la obra, no progresan en el curso de la historia. No hay historia del arte como gesto sino sólo como producto cultural. El poder de afectar la sensibilidad más allá de lo que puede sentir no pertenece al tiempo cronológico. Es sólo lo que se llama la «función» del arte, la huella del gesto recogida en las comunidades humanas, que se transforma con éstas y puede ser periodizada.

La música lucha, *trabaja* en el sentido fuerte, el de la obstetricia y del psicoanálisis, para dejar huella o ser signo, en lo audible, de un gesto sonoro que excede lo audible. Tal es la idea paradójica, filosófica por lo tanto, que conviene explorar. Doble paradoja: de una materia sonora en primer lugar, que no se oye pues excede lo audible, y que sin embargo es, si puedo decirlo así, *ya* sonido. Y de un gesto después en esa materia y de esa materia, y por ello en y del espacio-tiempo que despliega por ese gesto mismo, de un gesto que no es el hecho, o no solamente el hecho, de un sujeto, es decir, del compositor. Este, como la mujer y el paciente en *su trabajo*, tendría que dejar abierta sobre todo la

vía por la que puede llegar lo que *todavía no* ha llegado, el hijo, el pasado, aquí la frase musical, y lo que, sin embargo, es *ya* vida humana potencial, memoria posible o sonoridad eventual. El sujeto consciente trabaja sobre sí mismo, con y contra sí mismo, para mantenerse accesible a la eventualidad. El gesto musical llega al oído, preparado así a la no preparación, como un acontecimiento. No porque surja inopinadamente, puesto que, al contrario, habrá sido esperado y violentamente deseado. Pero es acontecimiento en lo que el sujeto que le da salida no sabía y no sabe *lo que* es ese acontecimiento, en qué consiste, como se dice. No lo controla.

Aquí se impone una corrección a lo que puede parecer demasiado romántico en este planteamiento del problema. Una corrección que se refiere, esta vez, más al problema de la lengua que al del sujeto. Sea cual sea el cuidado que ponga el compositor al «ocio» de su espera y de la frase esperada, sea cual sea el modo del trabajo de recepción por el que prepara a esta frase su aparición (por no citar más que a dos grandes contemporáneos, Cage y Boulez: que sea por el arte de desconectar los timbres y dejarlos sonar sin preparar o por el de multiplicar las condiciones de su colocación en frases para dar a luz, como en el fórceps, la materia sonora del gesto que no da espontáneamente), de una u otra «técnica». Como de todo procedimiento ocioso, resultan en todo caso *formas* sonoras. La obra surgida de este trabajo es audible, y lo audible se oye porque está formado o es formable en una lengua de sonidos. La obra maestra musical no puede quedar desconocida al oído. Dar salida al gesto sonoro es necesariamente inscribir algo de él en una lengua que habla al oído, que afecta al pensamiento auditivo. El gesto es quizá un enigma, pero su actualización en el cuerpo humano sensible a los sonidos no significa el misterio de una encarnación.

Y, sin embargo, si uno se contenta con descifrar y reconocer esas formas, con describir «cómo está hecho» —tarea inútil y necesaria seguramente—, se trata la obra como un objeto acabado, como un dato que está ahí. No se alcanza, ni siquiera se accede a lo que es el meollo de las piezas musicales que merecen el nombre de obras, es decir, al enigma de dejar aparecer un gesto sonoro inaudible y latente.

Conviene dirigirse a este principio: que las formas de la obra hecha (oída) son el depósito o archivo, en la lengua de los sonidos, de un acontecimiento sonoro al que llamo, a falta de algo mejor, el gesto, que por principio la desbarata porque no puede

ser oída directamente en esa lengua. Lo audible de la obra sólo es musical en la medida en que evoca lo inaudible.

Siguiendo este principio, uno está tentado de concluir que hay sonido más acá o más allá de las lenguas del sonido, del sonido sin lengua, de la materia sonora sin forma. Y que la obra musical adquiere su desarrollo o saca su recurso de una materia, sonora ciertamente, pero ultrasonora o infrasonora. La implicación parece sospechosa, una proposición de la metafísica y algo embriagadora. La idea de un elemento semejante puede tener algún valor poético; no se ve que la filosofía puede concederle el más mínimo crédito.

Sin embargo, no es algo sin precedentes que la filosofía se meta en la escuela de la poesía y que saque beneficio de ella. Sobre todo, cuando se trata de aproximarse al enigma de la belleza artística, en que el discurso conceptual toca enseguida su límite. Es bueno que el pensamiento, cuando se da la música por objeto, preste el oído a la literatura. El enigma de ésta no es sin duda extraño a la paradoja musical, aunque el elemento de donde viene a la escritura el gesto que ella intenta captar como obra sea seguramente distinto de la materia sonora.

Veo pues, por un momento, confiar la inquietud que experimenta el filósofo por la enigmática materia sonora a un motivo muy extraño. Es el que esboza en pocas páginas uno de los *Pétits Traités* firmados por Pascal Quignard, el vigésimo, titulado «Lengua» (tomo IV). Debajo de las calificaciones de «lengua debajo de las lenguas», «fondo sonoro», «horizonte sonoro» e incluso «olor sonoro», he creído oír algo del elemento en el que pienso. El texto, a decir verdad, no trata de la música, sino de las lenguas. Pero de las lenguas habladas, de manera que el caso permite la analogía, puesto que, ya lo han oído, se trata de sonoridad. Quignard evita, y yo haré como él, disertar sobre el origen de las lenguas o de la música, menos aún sobre el origen de unas en la otra. Ni siquiera se trata de una *voz en off*, sino de un *soplo en off*.

El breve pasaje que extraigo del tratado «Langue» (*Petits Traités*, Maeght, 1990, t. IV, pp. 22-27) es el siguiente:

«Por diferentes que sean los hombres, las civilizaciones, las épocas, las lenguas, las obras, a veces me parece, hasta alucinar, que de ellos sube una apariencia de queja horrorizada, general, que parece siempre desnuda y nueva, como un fondo sonoro que vuelve loco. Lengua por debajo de las lenguas, que es sonido de

un fragmento de miedo común, que cada uno emite, sin duda, a su manera, en mayor o menor medida, pero que vaga de labio en labio sobre el empuje casi sexual y siempre descarnado de los rostros, en el curso de milenios. Terror tal vez elemental que durante eras enteras los hombres con trozos de piedras han gruñido, que es también la propia infancia en que se renueva y nos reúne. Ese sonido que gimotea, rítmico, después arrítmico, después rítmico, ese placer de la queja es la verdadera campanilla de los "rebaños que hablan una lengua". Las lenguas no pueden volver tras de sí, darse la vuelta para enseñar la verdad de las lenguas. Parece que ese sonido imprime el espanto que nos agrupa, que lamenta un padre muerto, que nos asocia sin cesar en formas de familias y sociedad, nos une sin que intime otra cosa más que su fuerza. Lamentos de los músicos barrocos en el coro, en la oscuridad del dios muerto. Sonido de asesinato. C. M. Bowra se sorprendía de que entre los cantos primitivos que los etnólogos habían transcrito no se contasen más que cantos de caza, pocos de guerra, ninguno de amor. A decir verdad, haría falta que nos amásemos un poco a nosotros mismos para que diésemos algo de estima a los seres que se parecen a nosotros. Sólo nos parecemos a nuestras presas. Y nuestra semejanza sólo se ha hecho a sus imágenes. No ha sucedido a menudo que, en la alta y vertiginosa escala de los seres que erigen de buen grado los mitos, nos prefiramos. No parece que haya habido muchos seres a los que los dioses hayan creado según otro patrón que sus imágenes. Algunas piedras más simétricas y más impasibles que otras, si las asociamos con los virus. ¿A quién nos pareceríamos?

»Hay un gran rollo —bajo la espuma blanca— de similitudes que cada vez que tomamos conciencia de él nos turba. Todos deseamos ser singulares cuando formamos colecciones hasta provocar el asco.

»Hay un horizonte sonoro detrás del fondo de los lugares. Fragmentos de sonidos de un miedo que ha estallado antiguamente como el universo y grita la depresión, que se traba con el placer, que escapa en el sufrimiento. Sonidos cuyo reconocimiento es con más exactitud un descubrimiento que no termina nunca, a menudo tardío, que no nos libera de sí mismo. En este saber nos suspendemos súbitamente creyéndonos originales. Este descubrimiento, si nos abandona en el desierto, no nos quita toda la inquietud. A falta de que se pueda encontrar el original de algo, no nos empuja propiamente a hablar hacia el prójimo. No nos empuja a una solidaridad de la que no podemos salvarnos,

sino a la que repentinamente damos nuestro consentimiento demasiado pronto, por inevitable que sea. La percepción de esas sombras ligeras que pasan con brusquedad por la cara de los hombres y mujeres que se nos acercan, y que son la confesión de su tristeza y muerte, nos procura realmente una satisfacción. *Al cabo de esta consideración* —por poco que tengamos el valor de humillar una a una las ilusiones que conducen a creernos esencialmente nosotros mismos— *ya no conocemos la soledad.* Ese sentimiento está lleno de infección. La soledad, si asfixia de sufrimiento al solitario, es una piedra preciosa que ningún tesoro es capaz de comprar. Y está al lado del silencio como la oscuridad. Todas las lenguas del mundo parecen secundarias en relación con esta queja de hambre, de desamparo, de soledad, de muerte, de precariedad. Como las bestias van a frotarse en su propia hediondez. A las lenguas que son pronunciadas les gusta la masa de las voces. Todas las lenguas del mundo, por poderosas o hábiles que sean, no ahogan este "olor sonoro" de la especie. Nunca lo ahogaron y no lo recubrirán.»

Escolar, un poco empollón, intento aislar en esas líneas algunos rasgos propios para caracterizar el elemento sonoro, la materia sonido, con la que la música inscribe los gestos y que da a la obra su poder de emoción.

Para empezar, la apariencia sonora de esta «lengua por debajo de las lenguas» sólo se da al oído alucinado. Más acá de las lenguas, obras, instituciones, siempre latente debajo de lo audible, pero nunca ahogado por él, ese soplo no habla, gime, gruñe. No tiene historia, es una queja «que parece siempre desnuda y nueva», que no relata nada. Parece invencible a la articulación, sobrentendido y postrado hasta en el discurso de las formas. Vaga en los labios, infla «el empuje casi sexual y siempre descarnado de los rostros», se mete en el impulso de las voces hasta que se erigen unas ante otras, en su comercio milenario.

Ahora bien, será el segundo rasgo, muy paradójico, ese soplo, aunque inaudible, suena sin embargo. Suena sordo, explica Quignard, como una «queja horrorizada [...]. Queja de hambre, de desamparo, de soledad, de muerte, de precariedad.» El elemento sonoro es la exhalación inesperada del horror. El soplo es un viento, un *flatus*, de terror: ya no se va a ser. Ese viento es *sordo*, allí se es sordo. Tal vez no se *puede* oírlo. Pero no es *mudo*. O bien es mudo según la acepción de la antigua raíz *mu-, mut.* El terror brama, muge, murmura, zumba los labios cerrados. «Parada de la boca, escribe Quignard más adelante, que no pone "nada" con

exactitud debajo del diente.» La nada no se deja articular, no se muerde. Una cavidad desdentada, un hocico blando, es el instrumento entumecido donde la nada sopla su horror, en bajo continuo. Noche del sonido más que boca de oscuridad. Por claras que puedan ser las frases de la música más clara, ellas braman el horror en secreto.

Quignard subraya un tercer carácter. El desamparo exhalado en ese soplo es común al reino animal. «Agrupa» a los humanos como, escribe, «las bestias van a frotarse en su propia hediondez». Es un olor sonoro de rebaño. El pavor es mútico, de nuevo, en cuanto que no está dirigido e ignora al otro y al yo. Vive en el comercio de ambos, pero fraudulentamente. Condena a las personas, los pronombres y los nombres, las preguntas y respuestas, las responsabilidades. Prohíbe «creernos originales». El desamparo desvergonzado aplasta lo singular debajo del «gran rollo de las similitudes», empuja a una solidaridad pavorosa. El soplo que exhala la muerte «nos asocia sin cesar en formas de familia y sociedades [...] sin que intime otra cosa más que su fuerza».

Quignard añade: «Todos deseamos ser singulares cuando formamos colecciones hasta provocar el asco.» La queja bestial es un *sensus communis* no del gusto sino del asco, soplo hediondo constreñido por un horror sin frases. Lo que vive es agregado a lo que vive, todo de una masa, por el olor a humedad de la perdición. La vida lamenta su precariedad en un estertor anónimo, siempre olvidado. Sostengo que la música recibe sus bellezas, sus emociones, de la evocación de esta situación de abandono, sonora y muda, horrorizada, sudorosa de una promiscuidad sin alteridad.

El elemento sonoro, en cuanto a él, el bramido, se sostiene, será sostenido por sí junto a nosotros, llegado desde el vacío amenazador.

Esto es, en resumen, lo que imagina Pascal Quignard a modo de «lengua debajo de las lenguas» y que yo transformo en el título de una mútica por debajo de las músicas. No se ha dicho que la música *expresaría* o *traduciría* una fobia de los vivos por lo que evoca su muerte. Esos términos de expresión y traducción son inapropiados. El soplo de horror suena inesperado incluso cuando las cuerdas vibran y las cajas y los tubos musicales resuenan. Las sonoridades más o menos reguladas, obtenidas por el choque de los cuerpos (los órganos de los cuerpos animales y humanos incluidos), no son los arreglos de una música más funda-

mental. El lamento sopla sin tropiezos, no resuena como una vibración que va a percutir un obstáculo. Como no tiene diente, no tiene cuerdas vocales ni cavidad fonatoria. No es una música, ni siquiera originaria, sin articulación. No es audible, puesto que no resuena. No resuena porque no resulta de ninguna percusión. Es un *flatus*, un *subflatus*, de donde viene nuestro *soplo*, un viento vacío. Pasa y no pasa, puesto que no cesa de pasar a través de todos los obstáculos que engendran lo audible.

Ese soplo es el afecto. No es un afecto entre otros, una modalidad de la afección, irritada, temerosa, alegre, lánguida, sino la afección. La afección es el hecho de las bestias. Aristóteles escribía: ellas sienten, están habitadas por *pathémata*. La bestialidad es pática. Afectable, es pasible. Pasibilidad es precariedad. No se es, se depende, se depende para ser. Un amo te pincha y te tiene, te deja ir, te retiene. Te recuerda que tú no eres. Eso ahoga. La vida pierde su soplo, lo devuelve, lo atrapa de nuevo, el ritmo se desconcierta. Quignard escribe: «Ese sonido que gime, rítmico, después arrítmico, después rítmico, ese placer de la queja.» Y añade: «Fragmentos de sonidos, de un miedo que ha estallado antiguamente como el universo y que grita la depresión, se traba con el placer, escapa en el sufrimiento.» Noche negra en el desierto, el oído alucinado cree atrapar el soplo de la nada, que es su afección desnuda. Los ritmos y los matices afectivos, placer, sufrimiento, depresión, modalizan, después del acontecimiento, el sonido del silencio.

Modalizar los afectos es ya poner ese rumor en música, hacer hablar la afección en formas. La queja negra que sopla la aniquilación persiste en las frases, más acá de ellas. (Ella no hace frases intercambiables. Hace frotarse, agruparse, bramar.) Placer, placer de este pavor: mientras se gime, no se está muerto.

Gemir no tiene tono. Todos los sonidos son buenos para gemir. El soplo es atonal. El arte del tono, la *Tonkunst*, se abre en primer lugar a cualquier queja, y la modula después. La música no puede hacer oír el soplo, no puede imitarlo, puesto que nada audible se le puede parecer, está obligada a frasear el *pathos*, a matizar, a recortarlo en alturas, duraciones, intensidades. El soplo pasa y no pasa. La afección, que es el desamparo, dura inmóvil. De esta duración sin continuación la música hace el tiempo que va, que viene, recoge, abandona, se ritma en tiempos muertos y tiempos fuertes, se narra como una historia apasionada. El arte de los tonos recorta la queja, difiere su continuidad desastrosa, reúne segmentos sonoros, los coloca unos detrás de otros.

¿No es debido este trabajo tan activo al poder, a la competencia del lenguaje articulado, al discurso? Es una pregunta a la que no se responderá aquí. No por falta de tiempo, sino porque está mal planteada.

Un sonido, un tono aislable, una isla surgida del *pathos* se hace oír. Con la aparición del sonido audible, se cumple la promesa. Ese sonido promete que habrá más sonidos. Que habrá pues algo más, antes que nada. El terror de ser aniquilado no cesa, siempre inaudible, puesto que es continuo, inarticulado, sin dirección. La música trabaja para parir lo audible del soplo inaudible. Intenta ponerlo en frases. Así lo traiciona, dándole forma, y hace que sea ignorado. Pero también promete. Cada frase sonora, la más sencilla, anuncia que habrá otra frase, que todavía no se ha terminado, que al fin de las frases le es propio no acabar, que, en la nada, la música recibirá un eco de sí misma. Cada frase pide ser honrada por una frase. Este honor rendido bastará para impedir a la bestia que se suma en el espanto y se ahogue en el olor sonoro.

La música es un himno a la gloria y al porvenir de lo que es, en su distinción de ser y la gracia de su determinabilidad infinita, aunque guarde en ella, inaudito, el eco de una estupidez sometida al viento del no ser, es decir, del ser.

La frase va hacia ti y te pide una frase. Formas mi petición encadenándola. Eso se llama, en música, *responso responsoria*, desde Gesualdo al menos hasta Boulez. Responso no es respuesta, sino dirección y postergación. De responso en responso, milenios se desviven en articular, erigir, dirigir el mugido postrado de la melancolía.

Una comunidad nace, polifónica incluso en el canto llano, encantada por apariciones sonoras, incluso en la guerra del contrapunto. Hace olvidar la hora anónima que gime el terror de no ser ya. Sin embargo, no lo borra. Incluso en el aria de la libertad de *Don Giovanni*, no menos que en una cantata de Bach o en el adagio con moto del *Quinteto para cuerda* de Schubert, se sobrentiende la desesperación. Incluso en *Children'n Corner*, incluso en los *Véritables Préludes flasques (pour un chien)*, incluso en el ritornelo de *Une souris verte*.

Que el ser falte y no deje de faltar provoca un rumor de pánico. Ese rumor de no ser da, a pesar de él, a la música la materia inmaterial de las apariciones, de los gestos que se transforman en apariencias fraseadas.

¿Se podrá decir por eso que existe el sonido y el *pathos* antes de la música? Pero sólo las tonalidades y las pasiones de la mú-

sica dejan sospechar el fondo sonoro. El soplo inaudito no se sobrentiende más que en y por la escucha de la lengua musical. Hace falta que el cuerpo cante y se encante para acceder al delirio del cuerpo desencantado, para alucinar en sí mismo otro cuerpo, mudo, que no cesa de desencantar. ¿Cómo sin la música se podría sobrentender un gemido inaudible, cómo se podría imaginar? Es tan silencioso como la música de las esferas. Las esferas no tienen lengua y no oyen su música. Gimen por haber sido lanzadas al vacío. El gemido del cosmos es mudo. Sólo la percusión, la pulsación y la discontinuidad le hacen cantar y permiten después del acontecimiento su silencio terrible.

De este ensueño sobre las tinieblas sonoras algunas lecciones son fáciles de extraer.

Hay una materia sonora que no es lo que el músico llama el material. Éste es el timbre del sonido, se oye. La materia no se oye, es el dolor de ser afectado. Éste gime, inarticulado, no pide nada. La afección es la amenaza de estar abandonado y perdido. El soplo de la queja, que es la materia sonora, vive, clandestino, en el material audible, el timbre.

La materia es el sonido no proferido que pasa dentro del cuerpo mientras recibe el golpe de su pérdida. Se puede decir: el sonido que hace la muerte en el cuerpo vivo. O más todavía: el sonido no oído que hace el ser en el ente. La pasibilidad o la sensibilidad abre el cuerpo a la prueba. Ésta no es experiencia sino aflicción. Algo que no es el cuerpo se abate sobre él. Antes de toda reacción y en toda reacción, esta cosa suena en él su derrota, que no oye. Está vencido, es decir, afligido. El murmullo de esta ofensa es inaudible. Sólo la reacción, ponerlo en forma musical da cuerpo, se abre a la cosa extraña. Pero ésta no es la nada que extraña el cuerpo afectado y que sopla en él el terror de ser abandonado.

Lo mismo sucede con la materia visual como con la materia sonora. El cuerpo es pasible porque tiene puertas y están abiertas. Por todas las puertas entra la misma noticia, siempre la misma; que no es lo que es, que no es nada sin la afección, que, sin embargo, le anuncia que no es nada. Lo que entra por el blasón del cuerpo, la sensación, la *aisthesis*, no es sólo la forma de un objeto, es la angustia de ser horadado. Lo mismo ocurre con el color. Éste es el cuerpo penetrable a lo visible, y él mismo no es visible, sin las formas y los nombres. Es el sufrimiento de un cuerpo visualmente loco. La pintura articula, modaliza y deja ver

el olor visual que es el color. La materia color anuncia a los ojos que están sometidos a algo que no son, y que no pueden ver, puesto que no pueden ver más que por él.

Eso no es cromáticamente nada, es en el cuerpo su extrañamiento visual. Como hay un mutismo de la materia sonora, la materia visual es ciega. No se oye el terror de la nada como soplo, no se la ve como resplandor. La mirada se vuelve, remedio y reacción al desamparo de esta ceguera. El color invisible es infligido como muerte visual. Del mismo modo que la música de las esferas es un mugido inaudible, los colores del universo llamados tornasolados ofenden el cuerpo de una masa de vibraciones invisibles, una masa neutra que Paul Klee imaginaba gris. El gris es el color incoloro del terror que tienen los ojos por estar perdidos, como el gimoteo es el sonido insonoro al oído.

La diferencia entre las bellas artes procede de la de las materias, es decir, de las diversas maneras, todas contingentes, que tiene el cuerpo de ser amenazado por la nulidad, anestesiado: sordo, daltónico, enfermo terminal, etc. La estética es fóbica, se deriva de la anestesia, le pertenece, se confía a ella. Se canta *por* no oír, se pinta *por* no ver, se baila *por* estar paralizado. En cada una de las artes, la mínima frase proporciona la redención de la pena. Por: «*por* no ver», «se pinta por no ver», entiendo esto: el gris sofocante es el elemento cuya pintura espera el gesto; inscribe a éste en colores visibles; hace olvidar el terror, que, sin embargo, lo motiva.

Quignard escribe: «un fondo sonoro que vuelve loco». Nosotros decimos: loco de terror, paralizado por el terror, gris de terror, mudo de terror. La suposición de esta locura es ella misma loca, una especie de alucinación especulativa. Pero tal vez es necesario pagar el precio de ese delirio para aproximarse a la idea de un gesto artístico.

Si la obra es arte, es que revela un exceso sobre el que el cuerpo puede sentir, sobre lo sensible tal como el conjunto de las instituciones del cuerpo (biológicas, culturales) lo circunscriben. Lo que dice la loca especulación es que ese exceso está *ya* en el principio de la sensación, en la materia misma, tal vez en ninguna otra parte. La sensación no es sólo la recepción de informaciones útiles, es también, de un modo inmediato, el recuerdo de una amenaza. El cuerpo no es en sí, sólo es sensible en la medida en que se expone a lo otro, privado de su cuanto-en-sí, en peligro de aniquilamiento. Sólo es sensible en tanto que lamentable.

La transcendencia —bella o sublime, poco importa, la diferencia no es discernible en la obra—, la transcendencia de la obra está ahí, en la evocación de esa precariedad siempre envuelta en la sensación. La transcendencia se debe a la inmanencia de una aflicción.

El gesto musical trabaja para dejar llegar la queja inaudible hasta lo audible. Pero, para eso, debe darle forma. Sólo puede, por tanto, echarla de menos siempre. La cubre. Sin embargo, ese vano trabajo puede bastar para evocar, en la lengua musical, el soplo del espanto. El mugido es obstinado, permanente como la urgencia de no morir. Es por lo que el testimonio que la obra puede llevar consigo sería siempre sospechoso, ese testimonio que llamamos su belleza o su sublimidad tampoco es perecedera. Transita a través de las coyunturas, como el soplo del abatimiento se desliza a través de los latidos que segmentan el espacio sonoro y dan a la música sus materiales.

15. *Anima minima*

Cuando los ideales llegan a faltar como objetos de creencia y modelos de legitimación, la exigencia de investimento no se rinde, sino que toma por objeto la manera de representarlos. Kant denominaba manera al *modus aestheticus* del pensamiento. La estética es el modo de una civilización abandonada por sus ideales. Cultiva el placer de representarlos. Se llama entonces cultura.

Los ideales de la civilización occidental, surgidos de las tradiciones antiguas, cristiana y moderna se quiebran. La quiebra no tiene su causa en lo que se llama la realidad, histórica, social, política, tecnocientífica. Las crisis recurrentes, o más bien la crisis permanente, de las que el devenir de Occidente se sustenta procedente de una disposición esencial. El Occidente es esa civilización que se interroga sobre su esencia de civilización. La singularidad de la civilización occidental reside en esta interrogación, que a cambio le confiere un alcance universal, según pretende ella misma.

Con un gesto reiterado, Occidente se provee de ideales, los cuestiona, los rechaza. Ese gesto no es el único hecho de la filosofía, es decir, de la tradición griega. No hay menos duda o nihilismo en potencia en el misterio cristiano o en las físicas o metafísicas de la modernidad clásica. Sea cual sea el nombre que la tradición le dé, el poder de lo negativo eleva en ese nombre su pretensión de universalidad y promete realizar y comprender toda la experiencia posible. El saber absoluto requiere el nihilismo consumado.

La estética se tiene por actual (presente, en acto), porque Occidente actualiza su nihilismo contemplando los ideales arruinados que deja tras de sí, con una satisfacción melancólica. La estética es nueva porque el nihilismo es viejo. Occidente sabe que las civilizaciones son mortales. Pero el que sepa basta para hacerle inmortal. Vive de sus muertes, como de la suya propia. Se hace el museo del mundo. Deja de ser una civilización por eso. Se convierte en una cultura.

Tenemos muchas palabras para glosar la estetización inherente a la cultura: puesta en escena, espectacularización, mediatización,

simulación, hegemonía de los artefactos, mímesis generalizada, hedonismo, narcisismo, autorreferencialismo, autoafección, autoconstrucción, y otras. Todas ellas expresan la pérdida de objeto y la preeminencia de lo imaginario sobre la realidad. Se puede hacer el inventario de esta dulce decepción en todos los campos de actividad y pensamiento: «las ciencias del hombre» son inagotables a este respecto. Cito al azar: la extinción de lo rústico, hacer la reserva ecológica de la naturaleza, la *teleguerra* del Golfo, la metaespeculación monetaria, la ciencia como invención artística, el repudio de la política, todas las «liberaciones» de la mujer, del niño, de las minorías, de los sexos. La cultura consiste en disipar lo que hay de destino, dolor y finitud, en la existencia de los cuerpos, individuales o colectivos. Es una estética sin cuerpo, hecha ficción con *aistheta* templados y filtrados. Apela a un «pensiero debole» (Vattimo), en que los simulacros de sujeto se intercambian simulacros de objeto (Baudrillard), con la única condición «democrática» de que no se entable la «conversación» (Rorty).

Hay signos de que la filosofía está también infectada por el veneno de la estética, hasta el punto de esperar encontrar en él el remedio a su decepción. Obtendría en la estética el consuelo de mantener contacto con la realidad. Si la realidad se estetiza, la filosofía hará estética, o incluso se convertirá en estética y permanecerá como la hija de su tiempo.

Debe recordar, sin embargo, que eso es pura necedad. En primer lugar, porque la filosofía no es nunca más que una hija bastarda. Prematura o tardía, es siempre un retoño de la mano izquierda, y es raro que su tiempo reconozca a su padre. Y tiene razón. No más que la pintura de Rembrandt, el pensamiento de Spinoza no es el retoño del XVII holandés. Igual que lo artístico, la filosofía es irreductible o cultural.

Por otra parte, si la realidad del tiempo se irrealiza en imaginario generalizado, ¿cómo podría la filosofía hacerse su hija? ¿Estetizándose? Pero la estética filosófica, tras haber distinguido las idealidades de lo verdadero, del bien y de la belleza, aisló a esta última y le consagró una disciplina de pensamiento distinta de las que exigen las otras idealidades. La cultura contemporánea sumerge esas idealidades y ahoga su distinción en la sopa de la estetización. La filosofía no debe, según parece, sumergirse allí a su vez; al contrario, debe ejercer sobre esa confusión simplificadora el poder de discernir, sin dejar de preguntar cómo se ejerce hoy ese poder.

Finalmente, el primer motivo que el filósofo tradicional debería tener para rechazar el socorro de la estética es que no puede ignorar la «inconsistencia» intrínseca de esta última en relación al discurso argumentativo. La «disciplina de pensamiento distinto» que acabo de mencionar, la que exige el examen del gusto, opuso, desde el comienzo de la estética filosófica, tal resistencia a la empresa del *logos* que sacudió su imperio. Si la filosofía debe convertirse a la estética o, peor, en estética, tiene que pensar en abandonar sus privilegios de saber racional. Lejos de reflejar en sí misma la estetización ambiental, la filosofía deberá ir más lejos y elaborar en el mayor grado posible los efectos «desastrosos» de los que la estética filosófica es el agente en su seno desde hace dos siglos. Pone así fin a la estética filosófica, consumándola.

Basta recordar brevemente las dificultades inherentes a esta última. Ocupa un lugar en el pensamiento moderno, en compañía de la crítica de arte, en el momento en que el arte comienza a representarse como una actividad en sí, irreductible a las finalidades del culto y de la política, que le habían dirigido siempre en todas partes. Las primeras exposiciones públicas se abren a principios del siglo XVIII. Los cánones musicales, visuales, literarios, más o menos contenidos por la poética clásica o cristiana, legitimaban las obras destinadas a emocionar a la sociedad cortesana y a la comunidad de fieles, ambas formadas según estos cánones. Éstos definían *maneras* fundadas sobre tal o cual concepción de la belleza ideal (que también eran las del bien).

Al contrario, el nuevo público de las exposiciones y de los salones es un desconocido en materia de gusto. Va a juzgar las obras sin haber sido educado para supeditar su placer a unas reglas. Cree poco en las idealidades. Si hay entonces condiciones del placer procurado por el arte, no son normas *a priori* que regulen el gusto, sólo pueden ser regularidades deducibles de una multiplicidad de juicios emitidos en libertad. La estética nace de esa inversión que elimina la poética, y encuentra enseguida la aporía en la que la arrincona su estatuto de disciplina: argumentar las condiciones de un juicio de gusto que no debe ser determinable por el concepto.

O bien esas condiciones son en efecto determinables; entonces el gusto está determinado y se vuelve al antiguo régimen de la poética. O bien el gusto no está determinado; entonces la estética no puede ser argumentada y el sentimiento de la belleza queda sumergido en la noche de la intuición, donde todos los jui-

cios valen, y todos los gatos son pardos. La crítica kantiana elabora esta alternativa fatal bajo el nombre de la antinomia del gusto. Pero para resolver ésta, debe acreditar algunos monstruos lógicos: finalidad sin representación de la causa final, universalidad sin concepto, necesidad solamente ejemplar, y un placer desprovisto de interés. Por no plegarse a esas paradojas, la estética cae de un lado o del otro, ya sea desterrada, o tomada como rehén por el discurso argumentativo. Queda que, desde el umbral precario en que se sostiene, la estética niegue al simple concepto el poder de determinar el sentimiento de la belleza. Apenas nacida, niega a la filosofía racionalista la esperanza de encerrar la totalidad de la experiencia en un sistema unitario.

Un enigma aún puede resolverse, pero un misterio debe permanecer impenetrable a la razón. La belleza de una forma es un enigma para el entendimiento. Pero el que uno pueda conmoverse por la presencia «sensible» de una «cosa» que lo sensible no puede presentar en formas es un misterio inadmisible en buena lógica. Todas las descripciones del sentimiento sublime convergen, sin embargo, en esa aberración. Las regularidades de la naturaleza se trastornan, la percepción no logra mantener su campo, se admite desde Longino que ese desastre de la *aisthesis* puede dar ocasión a la emoción estética más intensa. Sentimiento estético límite, el espasmo sublime se experimenta, como la felicidad del gusto, con ocasión de una sensación. Pero es debido a que ésta excede la sensibilidad y la encanta hasta perderse, en lugar de hacer resonar en ella el dulce consentimiento por el que se ofrece a la belleza.

Ninguna *techné* puede evidentemente obtener este efecto de *Überschwengliche,* y el arte que tiende hacia lo sublime está abocado al ridículo. En cuanto a la naturaleza, no suscita esa emoción más que a condición de desnaturalizarse. No hay, pues, una poética de lo sublime. ¿Hay siquiera una estética? Lo sublime apela más bien a una ontología negativa. Lo que no impide que se espere de las artes este absurdo: que den testimonio en lo sensible (lo visual, lo literario, lo musical...) de que algo falta a lo sensible o lo excede; su nombre no importa, es lo innombrable.

Esta espera no se dirige sólo a las obras llamadas «de vanguardia» por el historiador del arte. O bien todas las «grandes» obras son de vanguardia. Pues el motivo de su perennidad reside en la aporía de esa «presencia» inmaterial sugerida por su materia. Las vanguardias modernas no han hecho más que recordarla. Una vez desaparecido su «contexto cultural», si las obras guar-

dan a veces el vivo poder de conmovernos, se debe a que formamos parte de ese público sin gusto determinado que la modernidad ha autorizado; pero supone ante todo que a través de las «maneras» de su tiempo esas obras apelan a su misteriosa «presencia», que no es de ninguna época, y la refrendan en lo sensible. Nunca parecidas, elevan todas la misma queja: la existencia estética consiste en despertar sin cesar de la servidumbre y la muerte. La alerta ante la nada se oye siempre en la gran obra.

Es una banalidad filosófica oponer lo falso lleno de apariencias a la verdad del ser en su ausencia. Es por lo que la filosofía se ofusca en la obstinación del sentimiento estético, obstinadamente unido a la ilusión. Pero la filosofía reduce entonces la sensación a un modo de conocimiento, cuya futilidad muestra sin dificultad. Ahora bien, la sensación es también la afección que «el sujeto» —habría que decir: el pensamiento-cuerpo; yo lo llamaría: *anima*— experimenta con ocasión de un acontecimiento sensible. Verdadera o falsa, la *aisthesis* modifica de un modo inmediato el *anima*, desplazando su disposición (su *hexis*) hacia el bienestar o el malestar. La estética filosófica admite esa conexión como un principio. Éste presupone, sin embargo, un alma-sustancia que tiene la facultad de ser afectada. Este presupuesto metafísico será «puesto entre paréntesis» en las consideraciones que siguen.

La estética filosófica puede ver en esa afectabilidad espontánea del alma por lo sensible el signo de una concordancia originaria del pensamiento con el mundo. Y la filosofía, a veces, ha creído poder fundar sobre esta armonía el principio de una teleología de la naturaleza sensible para el espíritu. Esto supone no tener en cuenta la ambivalencia de la sensación, que, sin embargo, los análisis del sentimiento sublime —él mismo tan contradictorio— han descubierto.

La afectabilidad del alma por la sensación no es sólo el signo de una connivencia entre ambas. Más secretamente, oculta una dependencia absoluta de una en relación a la otra. El *anima* sólo existe afectada. La sensación, amable o detestable, anuncia así al *anima* que no sería en absoluto, que permanecería inanimada, si nada le afectara. Esa alma no es más que el despertar de una afectabilidad, y ésta queda desafectada a falta de un timbre, un color, un perfume, a falta del acontecimiento sensible que la excite. Esa alma no se afecta por sí misma, sólo lo otro la afecta, desde «afuera». Existir no es aquí el hecho de una conciencia que

tiende hacia su correlato noemático ni el de una sustancia permanente. Existir es ser despertado de la nada de la desafección por un allá sensible. Una nube afectiva se levanta al instante y despliega su matiz por un instante.

La sensación provoca una fractura en una inexistencia inerte. La alerta, habría que decir: la *existe*. Lo que se llama vida procede de una violencia ejercida desde afuera sobre una letargia. El *anima* sólo existe forzada. El *aistheton* arranca lo inanimado del limbo donde no existe, horada su vacuidad con su rayo, y de ella hace surgir un alma. Un sonido, un olor, un color extraen del *continuum* neutro, del *vacuum*, la pulsación de un sentimiento.

El alma llega a la existencia bajo la dependencia de lo sensible, violentada, humillada. La condición estética es la servidumbre al *aistheton*, sin lo cual queda la anestesia. O despertada por el asombro de lo otro, o aniquilada. La cualidad del sentimiento, su quididad, bienestar, malestar, o ambos, puede hacer olvidar esa condición, no la suprime. Incluso en sus más vivas exaltaciones, el alma queda muda, excitada desde afuera y sin autonomía. Precaria, desprevenida, como el acontecimiento sensible que la despierta. Al tiempo que la pone al descubierto, la expone al dolor y/o al placer, por muy exaltada que esté, queda atrapada entre el terror a su muerte amenazadora y el horror a su existencia de sierva. ¿Y si el *aistheton* llegara a faltar? ¡Ah! ¡Si falta el *aistheton*, se acabó todo! En el secreto del concierto del alma con lo sensible, subsiste la aflicción debida a ese *double mind*.

La condición estética así descrita no carece de analogía con la textura antinómica del sentimiento sublime, reconocida por todos los analistas, en especial por Burke y Kant, desde Longino. La presente descripción extiende el alcance del análisis específico del sentimiento sublime a todo sentimiento estético. Artistas, escritores, filósofos a veces, los contemporáneos se dedican a detectar en la sensación la «presencia» de lo que escapa a la sensación: un neutro, un gris, un *blank* «habita» los matices de un sonido, de un cromatismo o de una voz. La sensación se escapa de esa nada, está amenazada de precipitarse en ella. En los Bonnard, los Monet más lujuriantes, la exaltación de los colores apela contra la ceguera.

El poema retiene en sus palabras el no hablar. «Hablar sin tener nada que decir», escribe Eluard en *Capitale de la douleur*. El dios de lo invisible, dice Sam Francis, un dios ciego, confía en la ayuda de los pintores para hacernos visible lo que él «ve». La música de John Cage es un homenaje al silencio. El arte es la

promesa que hace el alma de escapar a la muerte que lo sensible le promete, pero celebrando en lo sensible lo que la arrebata de la inexistencia. Burke describe con exactitud ese *double mind*. El *anima* está amenazada de privación: palabra, luz, sonido, la vida llegan a estar ausentes de un modo absoluto. Es el *terror*. Súbitamente, la amenaza se retira, el terror queda en suspenso, es el *delight*. El arte, la escritura perdonan al alma condenada a la pena de muerte, pero de manera que no lo olvide.

La «modernidad» de hoy no espera de la *aisthesis* que dé al alma la paz del buen consentimiento, sino que la arranca por los pelos de la nada. Comparen los amarillos del *Campo de trigo* de Van Gogh con el que emplea Vermeer para templar el muro de la ciudad de Delft. En dos siglos, y ocurra lo que ocurra con el tema de lo sublime, la problemática nihilista de donde éste procede se difunde en todo el tratamiento, literario y artístico, de lo sensible. El nihilismo no sólo pone fin a la eficiencia de las grandes narraciones de emancipación, no sólo conlleva la pérdida de los valores y la muerte de Dios, que hacen la metafísica imposible; además levanta sospechas sobre el dato estético. El *aistheton* es un acontecimiento; el alma sólo existe si éste la estimula; cuando está ausente, ella se disipa en la nada de lo inanimado. Las obras tienen la misión de honrar esta condición milagrosa y precaria. El timbre, el idioma, el matiz no se solicitan por su valor facial, por el sentido inmediato que el cuerpo y la cultura les conceden. Deben ser los testigos extenuados de un desastre inminente y «retrasado», como decía Duchamp. Y no hay poética para regular la manera del testimonio, ni estética para decir cómo debe recogerse.

Los *aistheta* son al alma lo que las bestias de Lascaux son al hombre que las pinta. Éste vive de comerlas, perece si le faltan. Pero el pintor de las cavernas no es el hombre que come la carne. Ni tampoco su ojo, que se alimenta de colores. El ojo devuelve al color el alma que le debe, y se la vuelve a coger. No la ve, se despierta gracias a ella y la vela. La mirada pintora es la visión de la ausencia de sensación en su presencia, el *fort* en el *da*.

La obra sensible es análoga al ejercicio sexual que el nieto de Freud realiza en el borde de su cuna. La bobina al cabo del hilo es sin duda un simulacro de su mamá. Pero, como en Lascaux, lo que está en juego por el dispositivo importa más que lo que éste figura. El niño hace desaparecer el objeto por encima del borde murmurando «*fort*» y lo vuelve a traer hacia sí celebrándolo con un «*da*». Lo que está en juego es la mutación de la vista en visión y de la apariencia en aparición. La aparición es la apariencia gol-

peada por el sello de su desaparición. El arte pone la zarpa de la muerte sobre lo sensible. Arrebata la sensación conduciéndola a la noche, allí le imprime el sello de las tinieblas.

Freud confiesa en alguna parte que no puede definir «lo sexual», pero que tampoco puede rechazarlo. El alma es sensual del mismo modo que es sensible, sólo existe sojuzgada por un objeto transferencial y obsesionada por su defección. En el juego del niño, ese objeto, como el *aistheton* en el del arte, es conducido a su verdad de la aparición. Suspendido sobre el borde de la presencia y la ausencia, el infalible déspota del alma manifiesta a ésta su extinción. Trazando la línea de un umbral, el arte se separa del síntoma. El ojo que pinta al resplandor fuliginoso de las antorchas en Lascaux sustrae los colores a la luz donde se dan de un modo inmediato. Los destierra y los llama para que vuelvan, transmutados. Ese gesto de refracción traza un borde. Éste no es el marco (que en la historia de la pintura aparece tardíamente), es el estilo, que habita y firma la obra entera, en todo su espacio-tiempo. El estilo no separa el alma de su existencia sojuzgada a lo sensible, arroja la duda sobre la evidencia de éste. Opone lo sensible a sí mismo y, así, opone al alma que consiente a las apariencias, ya adormecida, el alma despertándose a la aparición, temblorosa.

Se ha comprendido que esas observaciones se lo deben todo a las obras y casi nada a las diversas disciplinas «estéticas». Las artes son las primeras en enseñarnos que hay anestética en la estética. Y si las obras de las vanguardias tienen algún privilegio a este respecto, se debe, ya lo he dicho, a que consuman el nihilismo inherente al gesto artístico más manifiestamente —para nosotros al menos— que otras. Tienen el estilo mismo por objeto. ¿Es necesario subrayar que la ascesis requerida por el estilo está en el extremo opuesto de la complacencia a la manera que caracteriza la cultura contemporánea? Su único motivo común es el nihilismo. Pero lo cultural consiste en ocultarlo, lo artístico en elaborarlo.

A partir de esta decisión, se plantea la pregunta, que no es nueva, de si la filosofía crea obra. Filosofar no es ciertamente una actividad cultural. Después de Sócrates, consiste en escribir. Pero ¿qué es del estilo en la escritura filosófica? ¿Se dirige alguna vez al *anima*? Incluso la más estilizada de las escrituras filosóficas, el diálogo platónico, rechaza explícitamente el homenaje rendido a lo sensible por el arte. La escritura filosófica, si

alguna vez se somete a la exigencia del estilo, se diría que es a pesar de sí misma. Ese lapsus es signo de que el pensamiento-cuerpo, separado por el pensamiento-espíritu, actúa sobre éste y le opone resistencia.

La estética sería actual en filosofía si la *aisthesis* dejara de aparecer en el discurso filosófico como un síntoma que éste ignora. Y no bastaría, para llegar a ello, que ese discurso reconociera su amnesia; sería necesario que tome conciencia y supere la resistencia que, en su propia articulación, el *animus* opone al *anima*. Ahora bien, no se trata y no se cura la obsesión de razonar razonando. Ni delirando. Se debe separar la apariencia de las palabras y los encadenamientos de su aparición. Es la ascesis del estilo la que ejerce esta separación. De esto no concluyo en absoluto que la actualidad de la estética exija del filósofo que se haga artista como escritor, es decir, poeta. Al contrario, sí importa que entre poema y matema, como dice Alain Badiou, o mejor en la trama de ambos, una escritura reflexiva se obstine en interrogar su propiedad y, por lo mismo, en expropiarse sin cesar.

¿Habría que añadir esto, por último, para prevenir un error de interpretación? Estas consideraciones sólo tratan sobre el *anima minima*, *ese* afecto que nace de *esa* aparición sensible, en un caso concreto. Llamo a esta alma mínima porque, condición mínima de la estética, se toma en su comprensión más estricta. Se la ha representado sin continuidad, sin memoria y sin espíritu (ni imágenes ni ideas) con el fin de limitar lo más posible el misterio de la sensación: tal materia sensible (sonido, olor, etc., a los que se une, a título provisional y con reservas, la palabra y la frase, si es verdad que la literatura los trata como materia de la lengua), tal materia sensible despertando un afecto. «Un corto sentir nace de un acontecimiento, él mismo surgido de la nada»; sólo quizá una *archi-epoché* de la sensación podría enunciar esa proposición. Dejaría en suspenso no sólo los prejuicios del mundo y la sustancia, sino también los de la subjetividad y la vida.

A la severidad de esta suspensión, yo añadiría para terminar un temperamento. El alma mínima, lo he dicho, consiste en pensar sin memoria. Pero eso es tal vez excesivo, o al menos exige una precisión. El alma despertada, *existida*, por lo sensible no conoce ciertamente su pasado, en el sentido de que el pensamiento tiende hacia un objeto pasado para reactualizarlo. Pero, cuando lo sensible ha sufrido la prueba del gesto artístico de la aniquilación

por el que su apariencia se muda en aparición, el afecto puntual que despertó lleva instantáneamente con él el valor de un regreso. Lo que vuelve en este acontecer no se localiza en el tiempo de los relojes y las conciencias, y no equivale al recuerdo. Hay que invertir la relación: el acontecer acontece como regreso. Por esto el gesto implica siempre una nostalgia y motiva una anámnesis.

Fuentes

Los textos de la presente recopilación, revisados en su mayoría, se publicaron en las obras y con los títulos siguientes:

1. «Marie in Japan» (trad. David Palumbo-Liu), *Standford Literature Review*, n.º 10: *Streams of Cultural Capital*, Spring 1993.
2. «Zona», Actas del coloquio «Le philosophe dans la cité» (mayo de 1992), *Les Cahiers de philosophie*, otoño de 1993.
3. «Intrigar, o la paradoja del grafista», catálogo de la exposición «Vive les graphistes!» (centro Georges-Pompidou, septiembre-octubre 1990), Syndicat national de graphistes, París, 1990.
4. «¿El que pierde gana?», *Cahiers Antwerpen 1993*, n.º 0: *Discours et Littérature: sur l'intéressant*, Amberes, 1993.
5. «The Wall, the Gulf and the Sun» (fragmento; inglés de T. Cochran y J.-F. Lyotard), en M. Poster (ed.), *Politics, Theory and Contemporary Culture*, Columbia University Press, Nueva York, 1993.
6. «Eine postmoderne Fabel» (trad. Silvia Henke), en J. Huber (ed.), *Wahrnehmung der Gegenwart*, Museum für Gestaltung, Zúrich, 1992.
7. «La tierra no tiene senderos por sí misma», Prólogo de la edición japonesa de *Heidegger et «les juifs»* (ed. y trad. Kunio Honma), Librería Fujiwara, Tokio, 1993.
8. «Línea general», en C. Evrard (ed.), *Librement dit. Écrits sur les droits de l'homme*, Le Cherche Midi, París, 1991.
9. «Ida y vuelta» (fragmento), Introducción a J. Rajchman y G. West (eds.), *La Pensée américaine contemporaine* (trad. Andrée Lyotard-May de *The Postanalytic Philosophy*), PUF, París, 1991.
10. «Foreword» (trad. A. Benjamin), en A. Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*, Basil Blackwell, Londres, 1988.
11. «Para una "ontología" del museo imaginario», Actas del coloquio «La nueva Alejandría» (mayo de 1993), Collège international de philosophie, Programme de recherche en muséologie, Direction des Musées de France (próxima publicación).
12. «Sin saberlo», en N. Loraux y M. Olender (eds.), *Politiques de l'oubli*, Seuil, París, 1988.
13. «Terror on the Run» (trad. Philipp Wood), Actas del coloquio «Terror y Consenso» (abril de 1993), Department of French Studies, Rice University, Houston, Texas (próxima publicación).
14. «Música, mútica», en Ch. Buci-Glucksman y M. Levinas (eds.), *L'idée musicale*, Presses universitaires de Vincennes, París, 1993.
15. «Anima minima» (trad. M. Kalbe y Ch. Pries), en W. Welsch (eds.), *Aktualität des Aesthetischen*, Fink Verlag, Múnich, 1993.

Índice de nombres*

AGUSTÍN, San (354-430): 71, 145.
ALEJANDRO Magno (356-323 a.C.): 46, 115.
ALTDORFER, Albrecht (1480-1538): 16.
APOLLINAIRE, Guillaume de Kostrowitsky (1880-1918): 21, 141.
ARENDT, Hannah (1906-1975): 130.
ARISTÓTELES (384-322 a. C): 18, 71, 90, 91, 92, 155.
ARTAUD, Antonin (1896-1948): 140.

BACH, Johann Sebastian (1685-1750): 156.
BAIDIOU, Alain: 169.
BARRÉS, Mauricio (1862-1923): 120.
BARTHES, Roland (1915-1980): 146.
BAUDELAIRE, Charles (1821-1867): 21, 142, 145, 146.
BAUDRILLARD, Jean: 162.
BECKETT, Samuel (1906-1989): 125.
BEETHOVEN, Ludwig van (1770-1827): 141.
BENJAMIN, Andrew: 105, 107, 111, 112.
BERBEROVA, Nina: 84.
BERGSON, Henri (1859-1941): 48, 85, 146.
BERNANOS, George (1888-1948): 120, 145.
BERNARDO, San (960-1022): 120.
BLANCHOT, Maurice. 125:
BLOOM, Harold: 98, 99.
BONNARD, Pierre (1867-1947): 166.
BOULEZ, Pierre: 141, 150, 156.
BOWRA, Cecil Maurice (1898-1971): 152.
BRAQUE, George (1882-1963): 24, 124.
BRECHT, Bertolt (1898-1956): 21.
BREZHNEV, Leonid Ilich (1906-1982): 61.
BUFFON, Georges-Louis Leclec, Conde de Buffon (1707-1788): 146.
BUONARROTTI, Miguel Ángel (1475-1564): 122.
BUREN, Daniel: 116.
BURKE, Edmund (1729-1793): 166, 167.

CAGE, John (1912-1992): 45, 141, 150, 166.
CAMUS, Albert (1913-1960): 125.
CARROLL, David: 108.
CASTORIADIS, Cornelius: 57.
CÉLINE, Louis Ferdinand Destouches (1894-1961): 30.
CERVANTES, Miguel de (1574-1616): 122.
CÉZANNE, Paul (1839-1906): 47, 49, 149.
CHRISTIE, Agatha (1891-1976): 16.
CLAUDEL, Paul (1868-1955): 124.
CLAUSEWITZ, Karl von (1780-1831): 54.
CRANACH, Lucas (1472-1553): 16.

DARWIN, Charles Robert (1809-1882): 65, 74,.
DAVID, Louis (1748-1825): 33.
DAVIDSON, Donald: 92, 93, 94.
DEFOE, Daniel (1660-1731): 122.
DELAUNAY, Robert (1904-1941): 141.
DELEUZE, Gilles (1925-1995): 83.
DESCARTES, René (1596-1650): 22.
DESCOMBES, Vincent: 89.
DJIDZECK, Dolorès: 119, 123.
DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijhailovich (1821-1881): 120, 122.
DUCHAMP, Marcel (1887-1968): 24, 117.
DUMÉZIL, Georges (1898-1986): 78.

EINSTEIN, Albert (1879-1955): 47.

* Elaborado por Miguel Ángel Rámos Sánchez.

ELUARD, Paul (1895-1952): 166.
ENGELS, Friedrich (1820-1895): 72.
EPICTETO (c.50 -138): 44.

FARÍAS, Victor: 77.
FLAUBERT, Gustave (1821-1880): 142.
FOUCAULT, Michel (1926-1984): 140.
FRANCESCA, Piero della (c. 1412-1492): 149.
FRANCIS, Sam: 166.
FRANCO, Francisco (1892-1975): 57.
FRANK, Manfred: 143.
FREUD, Sigmund (1856-1939): 45, 47, 74, 100, 131, 167, 168.

GALILEO Galilei (1564-1642): 74.
GENET, Jean (1910-1986): 21.
GESUALDO, Carlo, Príncipe da Venosa (1560-1614): 156.
GIDE, André (1869-1951): 120.
GIOTTO di Bondone (1266-1337): 124.
GÖDEL, Kurt (1906-1978): 47.
GOYA, Francisco de (1746-1828). 121.
GUEZ de Balzac, Jean Louis (1597-1654): 22.
GUILLERMO III (1859-1941): 138.

HABERMAS, Jürgen: 143.
HEGEL, G. W. F. (1770-1831): 125, 141.
HEIDEGGER, Martin (1889-1965): 24, 76, 78, 79, 80, 131, 140.
HERÓDOTO (s. V a.C.): 71.
HITLER, Adolf (1889-1945): 57.
HOBBES, Thomas (1588-1679): 22.
HUSSEIN, Saddam: 57, 58, 59, 61.
HUSSERL, Edmund (1859-1938): 141.

IWAO, Koyama: 75.

JACOB, Max (1876-1944): 21, 24, 28, 124.
JESÚS: 21.
JOYCE, James (1882-1941): 24, 47, 98.
JUAN Evangelista, San (m. c. 100 d. C.): 46, 120.
JÜNGER, Ernst: 138.

KAFKA, Franz (1883-1924): 125, 98.
KANT, Immanuel (1724-1804): 15, 25, 42, 45, 91, 94, 96, 144, 161, 166.
KLEE, Paul (1879-1940): 158.
KRIPKE, Saul: 93.
KUHN, Thomas S.: 95.

LACAN, Jacques: 140.
LEFORT, François (1656-1699): 57.
LEIBNIZ, Gottfried W. (1646-1716): 91.
LEMENCIER, Jacques (1585-1654): 22.
LERICHE, René (1879-1955): 137.
LEVINAS, Emmanuel: 79.
LISSITZKY, Lasar Markovich Lisitski, El (1890-1941): 38.
LONGINO (s. III): 28, 164.
LORAUX, Nicole: 131.
LU XUN: 80.
LUIS XVI (1754-1793): 130.
LUXEMBURG, Rosa (1870-1919): 138.

MAHOMA (c. 570-632): 59, 60.
MALEVICH, Kazimir Severínovich (1878-1935): 38.
MALLARMÉ, Stephane (1842-1898): 140.
MALRAUX, André (1901-1976): 115, 119, 120, 121, 122, 123, 125.
MANDELA, Nelson: 33.
MANET, Edouard (1832-1883): 93, 124.
MAQUIAVELO, Nicolás (1469-1527): 78, 130.
MARTINI, Simone (1284-1344): 34.
MARX, Karl (1818-1883): 50, 138.
MASAAKI, Kosaka: 75.
MONET, Claude (1840-1926): 166.
MONOD, Jacques (1910-1976): 70.
MONTAIGNE, Michel de (1533-1592): 98, 141.
MUSSOLINI, Benito (1833-1945): 57.

NAGEL, Ernest (1901-1985): 96.
NANCY, Jean-Luc: 129.
NAPOLEÓN (1769-1821): 145.
NIETZSCHE, Friedrich (1844-1900): 24, 124.
NORA, Pierre: 140, 146.

ORWELL, George (Eric Blair) (1903-1950): 83.

PABLO, San (m. 67 d.C.): 60, 71, 145.
PASCAL, Blaise (1632-1662): 91, 120.
PAULHAM, Jean (1884-1968): 146.
PICABIA, Francisco (1879-1953): 141.
PICASSO, Pablo Ruiz (1881-1973): 24, 39, 124.
PLATÓN (428-348 a.C.): 78.
PRIGOGINE, Ilya: 70.

QUIGNARD, Pascal: 151, 153, 158.

RAJCHMAN, John: 96.
RAPPAPORT, Emil Stanislaw (1878-1965): 139.
RAWLS, John: 22, 96, 139.
REMBRANDT, Harmenszoom van Rijn (1606-1669): 162.
RICHELIEU, Duque de (1582-1642): 22.
RIMBAUD, Arthur (1854-1891): 21.
ROBESPIERRE, Maximilien de (1759-1794): 144.
RORTY, Richard: 89, 91, 93, 94, 98, 99, 103, 143, 162.
ROUSSEAU, Jean Jacques (1712-1778): 72.
RUSSELL, Bertrand A. W. (1872-1970): 140.

SAINT-JUST, Louis Antoine Léon (1767-1794). 144.
SAKAI, Naoki: 75, 76.
SARTRE, Jean-Paul (1905-1980): 140.
SCANLON, Thomas: 96.
SCHÖNBERG, Arnold (1874-1951): 47.
SCHUBERT, Franz (1797-1828): 149, 156.
SHAKESPEARE, William (1564-1616): 98.
SIMON, Claude: 141.
SÓCRATES (c. 380-c. 450 a.C.): 168.
SOREL, Georges (1847-1922): 120.
SPENGLER, Oswald (1880-1936): 24, 123.
SPINOZA, Baruch de (1632-1677): 16, 98, 162.
STEIN, Gertrude (1874-1946): 24, 98.
SWIFT, Johnatan (1667-1745): 108.

TÁCITO, Publio Cornelio (c.55-c.120): 71.
TAKEUCHI: 80.
TINTORETTO, Domenico Robusti, El (1560-1635): 34.
TITO LIVIO (64-59 a.C. -17 d.C.): 71.
TUCÍDIDES (c. 460-c. 400): 71.

VALÉRY, Paul (1871-1945): 24.
VAN GOGH, Vincent (1853-1890): 167.
VATTIMO, Gianni: 162.
VELÁZQUEZ, Diego da Silva (1599-1660): 39.
VERLAINE, Paul (1844-1896): 21.
VERMEER DE DELFT (1632-1675): 167.
VILLON, François de Montcobier (1431-1463): 21.
VOLTAIRE, François Marie Arouet (1694-1778): 62, 140.
VON NEUMANN, John (1903-1957): 139.

WEILL, Kurt (1900-1950): 21.
WIESEL, Elie: 134.
WITTGENSTEIN, Ludwig (1889-1951): 24, 47, 48, 91, 93, 98.

YOSHIMI, Takeuchi: 76, 80.

ZEAMI, Motokiyo (1363-1443): 80.
ZOLA, Émile (1840-1902): 140.

Imaginario: 27, 70, 100, 122, 162.
Inconsciente: 26.
Indeterminación pragmática: 99.
Innombrable: 49.
Interés: 27, 41-50, 164.
— desinterés: 32, 42, 43.
Intrigar: 33, 35, 39.
Islam: 57, 60.

Judaísmo: 78, 79.

Lenguaje: 34, 70, 90, 92, 94, 97, 101, 143, 146, 150, 151-153.
— pragmática del: 90.
— simbólico: 66, 67, 72.
Ley: 59, 60, 85, 97, 144, 145, 146.
— legitimación: 115, 137.
Liberación: 41, 144.
Libertad: 32, 144-148.
Libro: 60, 79, 85.
— bibliotecas: 115, 141.

Mal: 145.
«Malestar de la civilización»: 132
Marxismo: 50, 55, 56, 61, 120.
Mathesis universalis: 91.
Mass Media: 27.
Mayo del 68: 129, 132, 134, 135.
Megápolis: 21-30
Melancolía: 43, 44, 74, 86, 133, 144, 156, 161.
Mensaje: 33, 34.
Metafísica: 17, 25, 62, 90, 100, 118, 124, 144.
Metamorfosis: 115, 121.
Minorías: 16.
Misreading: 98, 99.
Modernidad: 71.
Moralidad: 8.
Multiculturalismo: 14, 19,.
Museo: 15, 16, 17, 20, 27, 115-126, 141, 161.
— monumentación: 117, 118.
Música: 149-159.

Nación: 75, 138.
Nada: 25, 28. 154, 165.
Nihilismo: 24, 25, 26, 120, 121, 123, 144, 161, 168.
No-man's land: 83, 85.
Notoriedad: 17.

Objeto: 31, 162.
Occidente: 79.
Olvido: 30, 110, 118, 126, 129, 132-136, 146.
— amnesia: 169.
Orden: 108.
— desorden: 109.

Pedagogía y propaganda: 26.
Pintura: 157.
Política: 53, 133, 145, 163.
— y cultura: 26, 27.
Popular: 37, 38.
Posmodernidad: 8, 71, 137.
— fábula: 73.
Presencia y presentación: 28.
Progreso: 67, 137.
Público: 36, 37, 39.

Realismo: 68, 70, 73.
Relato: 62, 71.
— fábula: 63-74.
Retórica: 31, 32, 90, 97, 141, 146.
— argumentación: 25, 59, 89, 91, 96, 105.
— persuasión: 32, 90, 93, 95, 97.
— recepción: 142, 150.
Romanticismo especulativo: 25.

Segunda Existencia: 83, 84, 87.
Sensación: 158, 165, 166.
Sentido: 66.
Silencio: 45, 86, 87, 106, 121, 122, 137, 141, 142, 143, 146, 153, 157, 166.
— «blanco»: 59, 62, 143,.
— gris: 158, 166.
— región blanca: 85, 111.
— vacío: 39, 47, 59, 125, 155, 157, 166.
Singularidad: 15.
Sistema(s): 25, 54, 57, 61, 137, 138.
— liberales democráticos: 67, 70, 100, 102.
Situación: 21.
Sublime: 28, 159, 164.
Suspensión: 33, 46, 49, 169.
Temporalidad: 14, 33, 35, 43, 162.
Terror: 143-47, 152, 153, 156, 158, 167.
Traducción: 18, 48, 90, 92, 95, 98, 101, 107, 108, 109, 110.

Tragedia: 37, 135.

Urbs/Orbs: 23, 25, 115.

Venture programs: 54.

Violencia: 95, 103.

Yo: 43, 44, 46, 49, 97, 120, 121, 124, 145, 154.

Moralidades posmodernas reúne quince escritos que iluminan desde diversos ángulos la condición del hombre actual mostrando los diversos aspectos que le constituyen. Los signos del núcleo vacío de la posmodernidad —el nihilismo— van entrando en la escena uno tras otro. Su situación cultural, donde la humanidad contempla el espectáculo de sí misma en galerías, museos, colecciones gestionadas por el capitalismo cultural. La estetización generalizada, donde queda absorbida la diferencia entre cultura y arte. La absorción de la crítica y de la contemplación por parte del sistema. La función del arte y el sentido de la estética en un mundo donde se erige un pensamiento rodeado de ideales derrumbados.

ISBN 84 - 309 - 2817 - 0

9 788430 928170

1232062